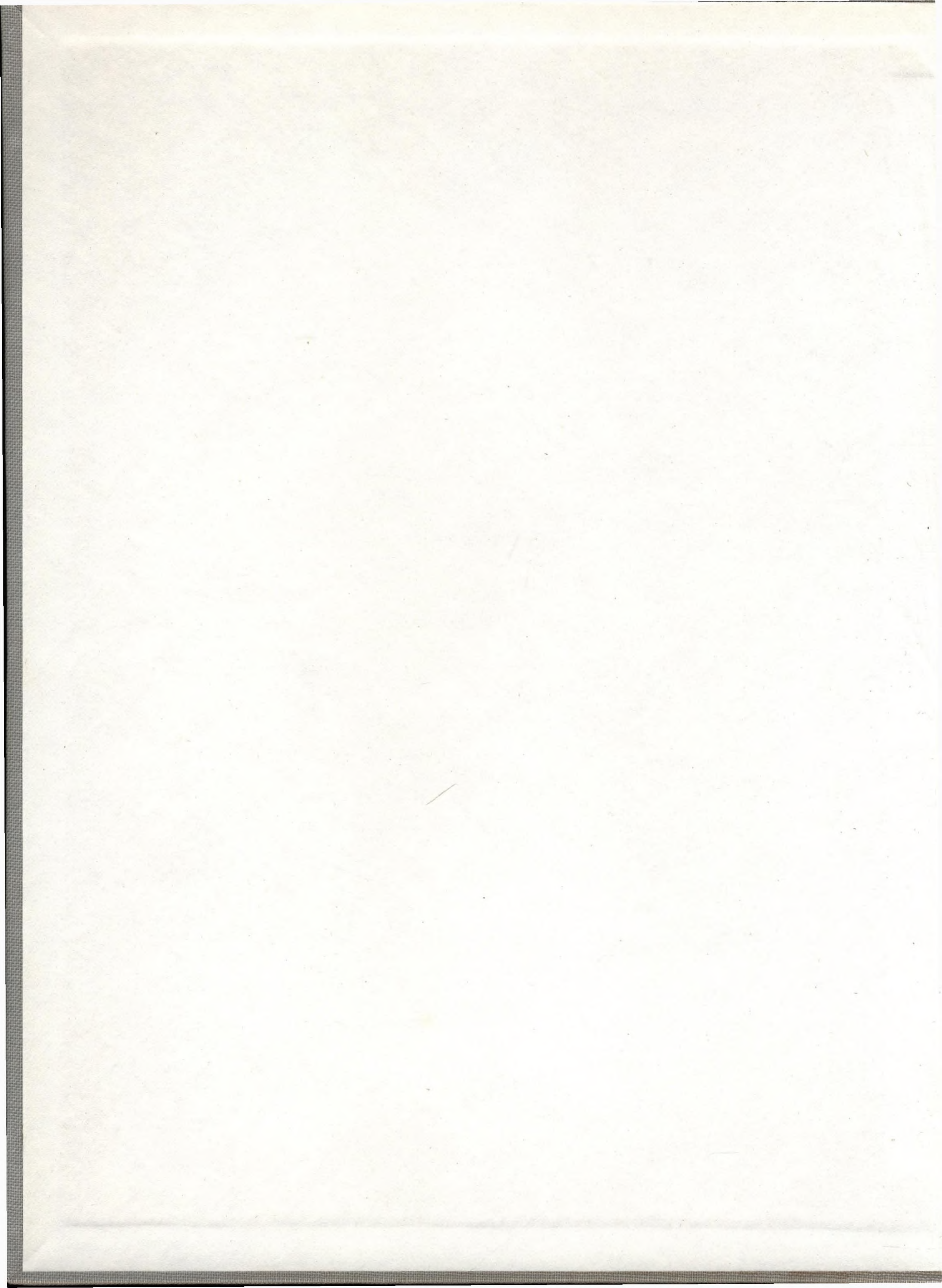
UNVERGESSLICHE BILDER


UNVERGESSLICHE BILDER







UNVERGESSLICHE BILDER



TAFEL 1 Unbekannter Meister *Das Paradeisgärtlein*

UNVERGESSLICHE BILDER

Deutsche Maler aus sechs Jahrhunderten

Auswahl und Text: Dr. Hans W. Hagen

Druffel-Verlag, Leoni am Starnberger See / Druckstöcke: F. Bruckmann KG., München

Satz, Druck und Bindearbeiten: Welsermühl, Wels, OÖ. Printed in Austria

BILDER UND SCHICKSALE

Es war im Sommer 1931. Im Kunsthistorischen Seminar einer kleinen Universität an der Ostseeküste behandelte der Professor die sogenannten „Romantiker". Da vernichtete der Glaspalast-Brand in München einen Großteil der schönsten und kostbarsten Werke gerade dieser Zeit. In der auf dieses unselige Ereignis folgenden Seminarstunde kam der Ordinarius in den Übungsraum, legte ein Diapositiv in den Bildwerfer und projizierte ein Bild Philipp Otto Runges auf die Leinwand. Er sagte zuerst kein Wort, eine, zwei, drei Minuten lang herrschte tiefes Schweigen. Dann, in die von Spannung und Trauer über den Verlust erfüllte Gemeinschaft fielen seine Worte: „Dieses Bild sollen wir jetzt nicht mehr sehen können — und dieses nicht mehr — und auch dieses nicht . . ." Und mit jedem „und auch dieses nicht" erschien ein neues in den Flammen aufgegangenes Werk auf der Leinwand.

Nachdem er noch an einigen weiteren der großartigsten Bilder den unermeßlichen Verlust seinen Hörern bewußt gemacht hatte, stellte er das erste Bild wieder ein. „Wir werden nicht mehr unmittelbar nacherleben dürfen, wie rein die Liebe einmal zwei Menschen verbunden hat. Hier" — und er beschwor uns — „ist die letzte umgreifende Polarität zweier Menschen in eins erhoben." Dann zeigte er die hohen Gegensätze, die der Künstler zur großen Einheit verwoben hatte: eine volle, runde und gesunde Frau und den bereits von der Schwindsucht gezeichneten Künstler, der sich selbst darstellte. Neben ihnen lehnte im Bild noch der Bruder am Baum, wohl Teil der Gemeinschaft und doch außerhalb der letzten Einheit der Liebenden; so schauten

die beiden den Betrachter vor dem Bild an, sagten ihm ihre Liebe und mahnten ihn zu gleicher Reinheit, Innigkeit und Verhaltenheit des Gefühls.

„Meine Damen und Herren. Wenn ich bisher Ausländern ihre Frage nach der deutschen Seele, nach dem unübersetzbaren und nur bei uns verstandenen Begriff des Gemütes erklären wollte, dann habe ich sie in Hamburg vor dieses Bild geführt. Und hier haben sie mich und uns Deutsche verstanden; dann brauchte ich nichts mehr zu erklären. Doch das ist jetzt vorbei. Wo soll ich sie . . ." Da brach er ab. Seine Stimme versagte, Tränen traten in seine Augen und er verließ den Hörsaal.

*

Die Japaner haben ihre bedeutendsten Gemälde und Plastiken auf einer Liste verzeichnet. Sie umfaßt die sogenannten K o k u h o. Die in ihr benannten Kunstwerke gelten dem japanischen Volk als heilig und dürfen niemals außer Landes gebracht werden.

In Deutschland gibt es kein solches Verzeichnis und kein ähnliches geschriebenes Gesetz — aber wir haben doch auch unsere unvergeßlichen Bilder, und es ist fast erstaunlich, wieviel davon trotz aller nationalen Zusammenbrüche — durch den Dreißigjährigen Krieg, die napoleonische Zeit, zwei Weltkriege und ihre Nachkriegswirren — erhalten geblieben ist.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg, als viele unserer großartigsten Bilder aus ihren Verwahrbereichen — wo sie den Bombenkrieg überstanden hatten — nach Ost und West „sichergestellt" worden waren, sind bald darauf die Kräfte der Besinnung stark genug gewesen, um den deutschen Galerien das meiste Verlorene wieder zu verschaffen. Die Katastrophe des Glaspalast-Brandes wiederholte sich nicht, aber sie bleibt eine Mahnung: besinnt euch der Werte und Werke, die ein Stück nicht nur der Vergangenheit, sondern auch unseres heutigen Seins und Wesens sind und bleiben.

So oft aus ernster Not gerettet, sind uns die Bilder unserer größten Maler zum unverlierbaren Besitz geworden. Wie die mittelalterlichen Meister ihren Christophorus den

Heiland durch die Not der Wasserfluten sicher tragen lassen, so wollen wir diese Denkmäler auch in Zukunft sorgsam bewahren; denn von ihnen geht heilsame Kraft aus, und wir spüren unmittelbar, wie selten sonst im Leben, daß in der Gefahr auch „das Rettende wächst", wie Hölderlin uns lehrte.

*

Die Heimkehr der unvergessenen Bilder nach dem Zweiten Weltkrieg hat ihre Entsprechung im ergreifenden Abschied, den die Kunststadt München im Jahre 1920 vom Isenheimer Altar Grünewalds genommen hatte.

Wohl nie ist in unserer Zeit ein Volk zu einem Kunstwerk in einer so echten und spontanen Aufwallung gewallfahrtet, wie die Deutschen zum Isenheimer Altar in den Monaten nach Kriegsende 1918. Grünewalds Schöpfung war zu Beginn des Ersten Weltkrieges aus der oberelsässischen Gefahrenzone nach München in Sicherheit gebracht worden und dort in der Alten Pinakothek aufgestellt gewesen. Jetzt, nach Beendigung des Krieges, sollten die Tafeln wieder an ihren eigentlichen Standort zurückgebracht werden. Es war alles rechtens, und niemand verschloß sich dem Auslieferungsbegehren. Aber zwischen seiner Heimat bei Kolmar und München hatten Menschen und Mächte eine neue Grenze gezogen — und einer unserer heilig gehüteten Kunstschätze zog nun wie ein auswanderndes Kind in die „Fremde".

Eines ist gewiß: das deutsche Volk hat im Augenblick des Abschiednehmens dieses Werk erst ganz und für immer in sein Herz genommen.

*

Als der Antoniter Abt Guersi Umschau hielt, wer in Deutschland wohl den von seinem Vorgänger überlieferten Plan eines großen Hochaltars für sein reiches Kloster im Elsaß ausführen könne, waren die beiden überragenden Maler seiner Zeit in einer gemeinsamen Arbeit verbunden: Albrecht Dürer und Matthias Grünewald schufen Stücke zum Helleraltar in Frankfurt. Ob sie sich bei dieser Arbeit Auge in Auge begegnet sind? Hätten wir ihre Gespräche, wir wären um einen der tiefsten Blicke in die Seele des

deutschen Menschen reicher, um seine Fragen und Antworten im Augenblick, wenn ihm, wie so oft in der Geschichte, auferlegt war, in neue Dimensionen des Erkennens und Gestaltens einzutreten.

Matthias Grünewald muß vor dieser Schwelle stehen bleiben —, Albrecht Dürer gelingt nicht nur der Schritt hinüber, sondern ihm ist beides aufgegeben: das Alte in der eigenen Seele zu überwinden und dann auch schon das Neue in der ersten vollendeten Gestalt darzustellen. Selten sind in der Geschichte des deutschen Geistes die Entwicklungen und Schicksale so nahe gedrängt und geschichtet.

Dürer umgibt das helle Licht der neuen Zeit. Er schreibt Tagebücher, sein Leben und Werk ist genau datierbar. Ihm gelingen die großen künstlerischen Eroberungen: Porträt und Perspektive. Er schaut als erster frei und unbefangen die Natur und malt sie als Selbstvollzug in ethischer und künstlerischer Freiheit.

An all diesen Maßstäben und Kriterien gemessen, ist Grünewalds Werk und Leben noch in mittelalterliches Dunkel getaucht. Wir wissen nicht, wie er sich nannte; es geht noch heute der Streit darum, ob er Nithardt oder Gotthardt hieß. Eines nur ist gewiß: den Namen, auf den wir uns heute geeinigt haben, hat er nie geführt. Unsicher ist sein Geburtsdatum. Wir erkennen auf dem Glorienbild des Isenheimer Altars (Tafel 2) die Abteikirche von Amorbach und wissen, daß er in Halle gestorben ist. In seiner Nachlaßtruhe in Mainz — er war Hofmaler des Erzbischofs von Köln, Uriel von Gemmingen, und dessen Nachfolger, des Kardinals und Kurfürsten Albrecht von Brandenburg — wurden „kostbare Stoffe, Farben und — viele lutherische Scharteken“ (Flugschriften) gefunden. Er stirbt ein Jahr nach Dürer.

Diese Tatsache, daß er seinen genialen Bruder im Reich der Kunst zu seiner Zeit um ein Jahr überlebt hat, genügte, um ihn in allen Kunstgeschichten zeitlich hinter Dürer zu stellen. Erst der gleichermaßen von Intuition und abgründigem Wissen getragenen Darstellung des Kunsthistorikers Wilhelm Fraenger gelang die Lösung: geistig gehört Grünewald der Generation an, die in letzter Vollkommenheit den Farbenrausch des eigenen Sonnenunterganges malt. Alle

ihre Vorstellungen sind noch mittelalterlich: die Malerei hat die Aufgabe, die Heilstatsachen bildlich zu erklären, zu illustrieren. Die ästhetischen mittelalterlichen Vorstellungen herrschen — das geistig Wichtige wird größer dargestellt als die Füllfiguren. So ist der Gekreuzigte des Isenheimer Altars (Tafel 3) doppelt so groß als Johannes der Täufer oder die Gruppe des Lieblingsjüngers mit Maria. Das Geschehen vollzieht sich objektiv unter sich, im Bildgeschehen. Der Betrachter vor dem Werk hat noch keine formale Beziehung.

So weit war dieser Künstler bis zur neuen geistigen Bewußtseinsschwelle gelangt. Den inneren Gehalt des Mittelalters konnte er gestalten wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Nun aber bricht das Neue herein. Es mag Grünewalds Altar zur gleichen Stunde in Isenheim aufgestellt worden sein, als Luther in Wittenberg seine Thesen anschlug. Das Neue gewittert in Grünewald wie in allen wachen Geistern seiner Aufbruchszeit. Aber die Lösung aus den eigenen Traditionen gelingt ihm nicht mehr. Das Porträt eines Geistlichen „verunglückt", und seinen Brotherrn, den Kardinal Albrecht, kann er nur in der sinnbildlichen Form des heiligen Erasmus darstellen. Das war das Äußerste. Und hier an dieser Grenze, im Angesicht des gelobten Landes, stirbt er, der größte Maler der verlöschenden Zeit, nachdem ihm jahrelang schon sein Künstlertum im Ansturm des geistigen und künstlerischen Frühlings seiner Tage erstickt war. Es gab für ihn nur eine Rettung: das Neue erst in sich selbst zu bewältigen. So endet Grünewald, der größte Maler des mit ihm vergehenden Mittelalters, der Meister seiner Farbwunder, als Wasserbaumeister in Halle ...

*

Künstler stehen in ihrer Zeit, kämpfen und leiden mit ihr. Nur so kann ihr Werk auch späteren Zeiten wieder zum Symbol ihres Ringens, zum Trost wie zur Herzstärkung in eigenen Qualen und Nöten werden. Erst dann spricht ein Kunstwerk über Zeiten hinweg unmittelbar zu uns. So ergreift uns Altdorfer mit seiner „Alexanderschlacht" (Tafel 7) auch noch, und vielleicht gerade im 20. Jahrhundert.

Im Todesjahr Albrecht Dürers (1528) trägt man seinem Bruder im Geist und in der Kunst, Albrecht Altdorfer, das Regensburger Bürgermeisteramt an. Schon seit Jahren sitzt dieser Maler im großen Rat. Altdorfer lehnt das ehrenvolle Amt ab mit der Begründung, er habe im Auftrag des Bayernherzogs Wilhelm IV. für dessen Residenz zu München ein Schlachtengemälde auszuführen, was ihm jede andere Betätigung verbiete.

Aus dieser überlieferten Anekdote, die nur mittelbar mit seinem künstlerischen Werk zu tun hat, spricht doch der ganze Mann und Künstler.

Herzog Wilhelm IV. von Bayern wollte eine Sammlung von Schlachtenbildern, und er beauftragte alle bekannten Maler seines Raumes mit der Darstellung je einer Schicksalsschlacht: Jörg Breu, Feselein, Burgkmair wurden berufen und malten ihre Vorstellungen von den Schlachten von Aliso oder Cannae. Ein Vergleich der heute noch erhaltenen Gemälde weist den Künstlern den geistigen wie ästhetischen Rang zu. Es sind meist brave Arbeiten im überkommenen Stil der Zeit: die Stufenfolge geht vom Handwerker über das Talent zu Meister Burgkmair. Aber ihre Bilder zeigen Schlachtgetümmel und die Gestalten vor einem Hintergrund, vor dem sich ebenso gut eine Hochzeit hätte abspielen können. Nur dem Genius gelingt die E i n h e i t, die vollendete Durchgestaltung des Ganzen in einem großen geistigen Atemzug.

Wenn Genie Fleiß und Sorgfalt ist, hier bei Altdorfers „Alexanderschlacht“ ist es bewiesen. Am 24. Februar 1525 war die Schlacht bei Pavia geschlagen worden. Der Maler hat sich von den Zeugen das Geschehen schildern lassen, und es ist heute noch dem Kriegshistoriker ein leichtes, vor dem Gemälde den Ablauf einer spätmittelalterlichen Schlacht in allen Einzelheiten zu erkennen.

Der Auftrag an den Maler hatte gelautet: Die Schilderung der Völkerschlacht bei Issus — oder sollte es die zwei Jahre später erfolgte Wiederholung bei Gaugamela sein? Es bleibt sich gleich. In der Art der spätmittelalterlichen Simultangemälde (die den Ablauf eines Ereignisses in mehreren ineinanderfließenden Szenen abrollen lassen) vollzieht

sich das Geschehen. Von der Mitte des Bildrandes rechts fließt es in gewaltigen Bögen bis zum unteren Vordergrund, und von da weiter und wieder hinauf zur Mitte des linken Bildrandes.

Im Lager Alexanders ist Alarm geschlagen; das letzte Treffen formiert sich gerade noch in der Lagerstraße. Die vorderen Abteilungen holen schon zu Schwenkungen nach links aus, und das erste Treffen ist bereits im Gemenge mit dem Feind. An der Spitze der am weitesten nach links ausholenden Flanke stürmt Alexander. Er stößt auf Darius. Und im Augenblick, da der Mazedonenkönig die Lanze senkt — seine Ritter fallen erst Zug um Zug in diese Bewegung ein —, hat der Perserkönig seinen Schlachtwagen gewendet. Damit ist die Schlacht entschieden! Zwischen den beiden Herrschern läßt Altdorfer den Schicksalsraum leer. Und doch ist in diese Leere alles Geschick geschichtet: Leben und Tod, Sieg und Niederlage, Aufstieg und Untergang.

Zu dieser Kontrastierung der Formen stellt der Maler die Gegensätze der Farben. Alexander stürmt in goldener Rüstung. Darius flieht in silberweißem Gewand. Vor dem Schlachtwagen des fliehenden Perserkönigs drängen seine Mannen bereits zu der im Hintergrund sich öffnenden Schlucht, verlieren immer mehr ihre Farben und enden als aschfahle Schemen im Nichts.

Schon diese Schlachtschilderung ist eine malerische Tat. Altdorfer kann sich ruhig den Anachronismus leisten, daß seine mazedonischen Fußvölker, genau betrachtet, Schweizer Landsknechtshaufen sind; er kann seine Reiter immer die gleiche Pose unendlich wiederholen lassen, als seien sie auf einem Karussell in der Levade. Die peinliche Genauigkeit des Details tut der Größe des Ganzen keinen Abbruch, weil sich der Meister nicht in die Einzelheit verliert. Im Gegenteil; man betrachte die keinen Zentimeter hohen Köpfe der beiden Könige unter der Lupe! Noch auf kleinster Fläche ist in ihren Mienen alles Schicksal gesammelt, das sich in ihnen zum Geschick ihrer Völker symbolisiert.

Die Schlacht auf der Erde aber nimmt nur die untere Hälfte des Bildes ein. Der Strom der Flüchtenden im Hohlweg geht über in den Fluß; der Mensch und sein Schicksal

mündet im unendlichen Meer. Die irdische Landschaft — die Stadtsilhouette erinnert ganz handfest an Passau — wächst höher und weiter ins Kosmische. Der Strom fließt in ungeheurer Gegenbewegung zum Kampfgeschehen auf der Erde, nun von links nach rechts. (Das winzige Segel des einen Schiffes zeigt die Richtung!) Und die Strömung weist das Ziel: die Sonne! Sie bricht wie ein heller, strahlender Fanfarenstoß in das dunkle Gewoge der ozeanischen Welten und des aufgerissenen Himmels darüber. Der Maler aber hat schon im bunten Schlachtengetümmel auf der Erde seine Farbenpalette verbraucht. Wie konnte er sich nun helfen, einen noch helleren, alles überstrahlenden Ton zu finden? Das Genie kennt und wagt Aushilfen, und wären sie noch so kühn. So setzt Altdorfer die Sonne als reines Blattgold in seinen Himmel!

Jetzt hat er auch den Kontrapunkt zu Alexander in der goldenen Rüstung, und in großartiger Parallele setzt er nun in die linke obere Bildecke den weißfahlen Mond als dagegen verbleichenden Kontrapost zu Darius. Die Spannung und der Kampf der Herrschenden auf der Erde ist ins Kosmische geweitet und gesteigert.

Was bedeutet uns jetzt noch die inhaltliche Fixierung des Gemäldes? Längst haben wir die Frage vergessen: ist es Issus oder Gaugamela? Das mitleidige Lächeln über zeitbedingte Anachronismen ist uns vergangen. Jetzt ist das Gemälde vor uns die Schilderung jeder Schlacht; die Entscheidung über Völkerschicksale hat hier ein Maler ins Bild gebracht. Und er wäre kein Deutscher, wenn aus seiner Darstellung nicht auch die Sage von den katalaunischen Feldern anklänge, die Sage, wonach die Seelen der Erschlagenen noch drei Tage und drei Nächte in den Lüften weitergekämpft hätten. Am Rahmen der Bildinschrift hoch in den Himmeln hängt Altdorfer eine Glocke auf: es ist, als wolle er die Schicksalsstunde damit einläuten.

*

Altdorfers „Alexanderschlacht" hing lange Zeit an dem vom bayerischen Herzog bestimmten Platz im Schleißheimer Schloß. Wir wissen nicht, ob es für die Beschauer im

Laufe der Jahrhunderte besonders aus den umgebenden Schlachtdarstellungen herausstach. Da wurde es im Jahre 1800 nach Paris entführt. Dort, im Louvre, sah ein anderes, ein feldherrliches Genie das Bild: Napoleon erkannte den kongenialen Geistesgruß über Jahrhunderte hinweg und nahm das Bild zu sich nach St. Cloud, in sein Arbeitszimmer. Erst nach dem Sturz des Korsen, 1815, kehrte Altdorfers Werk nach München zurück.

Im Louvre hatte Friedrich Schlegel das Bild gesehen; als er erfuhr, daß es aus München entführt sei, schrieb er nach Hause: „Wenn es daselbst noch mehrere Bilder von diesem hohen Werte gibt, so sollen deutsche Maler dahin wallfahren, wie nach Rom und Paris."

*

Dieser Künstler Altdorfer, dessen Schicksalsverhangenheit und künstlerische Besessenheit wir aus seinem Schlachtbild ablesen können, brannte auch in den religiösen Entscheidungen seiner Zeit. Die Reformation hatte in einem großen Sturm alle Gebiete bis zu den Alpen erobert, einzig das Bistum Freising war völlig intakt geblieben. Der große Rat in Regensburg jedoch beschloß, daß es auch den Predigern der neuen evangelischen Konfession erlaubt sei, sich in der alten Reichsstadt niederzulassen. Altdorfers Name steht mit unter diesem wichtigen Beschluß der Stadtväter.

Die gleiche geistige Haltung spricht aus seinem Gemälde „Die Geburt Mariä" (Tafel 6): Durch einen großen Kirchenbau zieht sich der Lettner, die Schranke zwischen Chor und Laienschiff. Luthers vornehmstes Ansinnen war die Niederlegung dieser Chorschranke, die symbolische Beseitigung der Mittlerschaft der Priester. Altdorfer setzt nun an die Stelle der Begegnung von Priesterschaft und Laien, an diese durch die Chorschranke verdeutlichte Trennungslinie, das Wochenbett der hl. Anna. Das alltägliche Wunder einer Geburt — in mittelalterlicher Erbsünde-Anschauung die Folge von „in Sünde geboren" — wird an den Ort der größtmöglichen Begegnung des Laien mit dem Heiligen gerückt. Vettern und Basen kommen zu Besuch, das Neugeborene wird gewickelt, die Wöchnerin mit einer Suppe

gestärkt. Joachim, der Vater der neugeborenen Maria, wird am nächsten an den Beschauer herangerückt. Die Gegenstände, die er weist, sind: ein Laib Brot unter dem linken Arm sowie ein Bocksbeutel über der Schulter. Also: Brot und Wein — die Forderung der Reformation für die Darreichung des Abendmahls in beiderlei Gestalt!

Über allem aber schwebt ein Engelsreigen und symbolisiert Gottes Wohlgefallen.

Dies alles konnte — und mußte! — ein Maler im Ringen seiner Zeit ins Bild bannen, und er durfte sicher sein, daß er in seinen Absichten auch verstanden wurde von seinen im Seelenaufbruch der Tage hellwachen Zeitgenossen; der Künstler und sein Publikum waren eine gegebene, nicht eine gesuchte Einheit!

Ein drittes Bild Altdorfers möge diese geistig-künstlerische Wachheit noch einmal an einem anderen Problem beweisen und damit zeigen, daß dieser Maler würdig an der Seite seiner großen Zeitgenossen Dürer-Grünewald-Holbein steht. Sein „St. Georg im Laubwald“ (Tafel 5) verdeutlicht die Sage vom deutschen Nationalheiligen, der als Drachentöter, Siegfried, Ritter Jörg und hl. Georg uns immer wieder begegnet. Während aber bisher die Handlung des Tötens dargestellt werden mußte, ist bei Altdorfer der Wald die Hauptsache. Ganz klein und unten findet auch noch der Drache sein Ende. Aber über allem rauscht der Wald sein ewiges Lied ... Neben Dürer mit seinen Landschaftsaquarellen ist es vor allem Altdorfer, der zuerst die L a n d s c h a f t als göttlich erkennt, nicht mehr als Staffage für den Menschen; die Naturmystik ist aufgebrochen.

*

So weit war die Zeit herangereift in ihrem Drange. Martin Behaims Globen nahmen die Kugelgestalt der Erde schon als selbstverständlich an, Columbus hatte die Westtrift der Indienfahrt gewagt, und auf diesem Weg nicht Indien, aber einen neuen Kontinent erreicht. Seit 1508 teilte im vertrauten Kreis Kopernikus seine Ansicht mit, wonach nicht die Erde, sondern die Sonne Mittelpunkt unseres Planeten-Systems sei.

Alle diese Erkenntnisse flossen ein in das neue Lebensgefühl. Die Zeit und der Ort des Menschen werden bestimmt. Das Mittelalter hatte kein Zeitgefühl und der Mensch in dieser Zeit keinen fest bestimmten Ort. Es gab weder Perspektive noch Porträt, und es konnte sie vielleicht gar nicht geben.

Den M e n s c h e n in seinen unverwechselbaren, individuellen Zügen festzuhalten, wird das Problem des beginnenden 15. Jahrhunderts ebenso wie das Bemühen der Maler, den Goldhintergrund des Mittelalters aufzugeben und die Handlungen und Häuser der Menschen im natürlichen Raum perspektivisch geordnet erscheinen zu lassen. Aus den flächigen Abziehbildern des Mittelalters, die man auf den Goldhintergrund hauchdünn aufklebt, werden räumlich empfundene Gestalten, die der Maler auf die Fläche wieder rückübersetzen muß; dabei darf er sein neu gewonnenes perspektivisches Raumgefühl nicht mehr preisgeben.

*

Alle diese Probleme werden von e i n e m Maler zugleich zusammengefaßt. Ihm gelingt das vollendete Bildnis eines Menschen, die Landschaft, die Radierung, der meisterhafte Kupferstich. Am Anfang der neuzeitlichen bildenden Kunst in Deutschland steht die Vollkommenheit Albrecht Dürers. In der Mitte seines Lebens steht sein „Selbstbildnis im Pelzrock“ (Tafel 10).

Jeder Künstler ist ein Seismograph seiner Epoche. Als Dürer 1500 sein berühmtes „Selbstbildnis“ begann, war seine Zeit — und er in ihr — durch eine tiefe Drängnis gegangen. Es ging um die innere Ablösung von der geistigen Vorstellungswelt des jenseitssüchtigen Mittelalters und um den Aufbruch in eine diesseitsfreudige Renaissance als Vorstufe der gesamtabendländischen Aufklärung. Die Untergangsprophetien, die für die Silvesternacht 1499 ein Weltende vorausgesagt hatten, waren verhallt; auf die Nacht war neuer Tag gefolgt, die Erde blühte einer frohen Morgensonne entgegen.

In diesem Augenblick beginnt Dürer sein Selbstbildnis. Mit der „Apokalypse“, der Holzschnittfolge von 1499,

hatte er thematisch und zeichnerisch noch seinen Tribut an die vergehende Zeit gezollt. Jetzt aber ist der Mensch zu sich selbst erwacht.

Dieser Augenblick der Seelen leuchtet aus dem Bild —, aber das künden auch alle Bilder des Meisters, die er nach jener Zeitenwende schuf. Das Selbstbildnis jedoch sagt dem Tieferblickenden mehr.

Was ist nun das Außergewöhnliche dieses Bildes, das alle Menschen immer wieder in seinen Bann zieht? Genau auf der Höhe und Mitte seines Lebens (1471—1528), im Jahre 1500, beginnt Dürer dieses Selbstporträt.

In den letzten 28 reichen Schaffensjahren gibt er, der sich bisher ungezählte Male konterfeit hatte, nur noch in dieses Bild seine Züge. Große Kenner seines Lebenswerkes, so Heinrich Wölfflin, bezweifelten die Echtheit des Datums. Sie trug aber unverkennbar Dürers Handschrift. Rein physiognomisch könne der dargestellte Mensch von 28 Jahren nicht diese Reife ausstrahlen, wandte Wölfflin ein. Auch rein künstlerisch-formal glaubte der große Schweizer Forscher das Bild erst nach Dürers zweiter Italienreise, also frühestens ab 1506, ansetzen zu dürfen. Da halfen die Röntgenstrahlen. Man durchleuchtete das Bild. Und siehe da: die unterste Farbschicht zeigte Datum und Signatur in vergrößertem Maßstab. Aber wieder war es die Jahreszahl 1500. Auch der erklärende lateinische Text, daß Albrecht Dürer aus Nürnberg im 28. Jahre seines Lebens dieses Bild gemalt habe, war wiederum vermerkt. Das war Bestätigung und Erklärung zugleich. Dürer hat sein Werk wirklich im Jahre 1500 begonnen, auf der Scheitelhöhe seines Lebens. Dann aber begleitete ihn das Bild und die Arbeit daran wohl durch die ganze zweite Hälfte seines Künstlerdaseins.

Wie Goethe seinen „Faust" ein ganzes Leben hindurch schaffen mußte, wie Bach sein „Wohltemperiertes Klavier" zwanzig Jahre nach dem Beginn der ersten Kompositionen wieder aufnahm und vollendete, so hat Dürer an dem „Selbstporträt" durch den Rest seines Lebens immer weitergearbeitet, bis es vollendet war. Goethe berichtet, daß jedes seiner Werke „Bruchstück einer großen Konfession" sei. In welch tieferem Maß trifft dies auf Dürers Selbstbildnis

zu! Jahr um Jahr trägt er Schicht um Schicht auf die Leinwand, und so halten die Züge nicht die Augenblickserscheinung fest, sondern enthüllen das ganze Bild seines Lebens. Im „Selbstbildnis“ bot er der Menschheit als Verpflichtung sein „Ecce-Homo“; kein Wort ist geeigneter, sein künstlerisches Wollen auszusagen, als Tassos Ausruf:

> „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.“

So entstanden, konnte Dürers Werk kein Abbild eines noch so tief geschauten Augenblicks mehr sein. Es mußte zu einem Urbild alles Menschlichen werden. Äußerlich ist es ein stilisiertes fränkisches Gesicht, nun formal auf die letzte und reinste Dreieckskomposition gebracht, wie sie der Renaissance als ideale Aufteilung eines Bildraumes vorschwebte.

Dürer beherrschte sein „Handwerk“ so vollkommen, daß er jeden Kreis ohne Zirkel aus der freien Hand ziehen konnte; er vermochte sogar den Mittelpunkt richtig anzugeben. Bis zu jener Vollkommenheit des Technischen hatte es Dürer gebracht, als er nun sein Antlitz als Vorbild seiner Zeit darzustellen begann. Uns ergreift noch neben der malerischen Vollkommenheit der Ernst und die sittliche Erhebung, die von dem Werk ausgehen. Wir verstehen heute den Maler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der, von Dürers fordernden, bohrenden Augen immer wieder zur eigenen Rechenschaft aufgerufen, nicht mehr standhalten konnte und, noch im Sturz in den Wahnsinn, das Attentat auf das Bild versuchte. Er hielt den Blick der Augen nicht mehr aus und stach sie aus. Mühseligster Kleinarbeit der Restauratoren gelang es, das Bild wiederherzustellen.

Aber dies erschüttert uns wohl am tiefsten: Dürer hatte sich in der ersten Hälfte seines Lebens in unermüdlicher Arbeit sein Können und seine Fertigkeit erworben. Jetzt war er vollkommen, jetzt durfte er das Letzte wagen: er unternahm das geistige und ästhetische Abenteuer, sein Selbstporträt als Abbild des Menschen schlechthin festzuhalten. Da er es in reinster Absicht und Vollkommenheit tat, vermischten sich seine Züge mit denen Christi, und da das Bild so vollkommen wurde, prägte es die Vorstellung

und den geistigen Typus aller nachfolgenden Maler bis zum Expressionismus. Keiner konnte, wenn er Christi Züge ins Bild bannen wollte, dies anders tun, als es Dürer gewagt hatte. Daran ermessen wir auch den Abstand der anderen Maler: sie versuchen Abbilder eines Menschen zu einem bestimmten Augenblick zu geben; Dürer aber stellte sich selbst dar, sein Wesen, das über die Stunde hinausweist. Als er es in solcher Vollkommenheit tat, wurde sein Werk zum Abbild des Göttlichen in uns.

*

Gehen wir den Weg Dürers rückblickend noch einmal: die Holzschnittapokalypse zeigt ihn auch bildnerisch durchaus noch im alten Weltbild. Aber noch im gleichen Jahr 1499 wird auch der „Oswald Krel“ (Tafel 11) angepackt. Die persönlichen Züge dieses jungen Mannes sind voll und scharf erfaßt. Aber noch trennt ein Wandbehang Mensch und Natur.

Doch ein Jahr später schon wird das „Selbstbildnis im Pelzrock“ gewagt. Anlage und Grundschau blieben sich gleich, wenn es auch durch viele Jahre hindurch weitergearbeitet wird. Die Farbe ist neu. Die mittelalterliche Malerei kam mit den unvermischten Grundfarben des Sonnenspektrums aus. Dieses Selbstbildnis aber ist in den Farben gemalt, die nicht im Regenbogen vorkommen: in braun.

*

Am Schluß seines Lebens schuf Dürer seine „Apostel“ (Tafel 9). Kein Auftrag, sondern eigener Entschluß leiteten ihn bei diesem Werk, das er als Dank an seine Vaterstadt Nürnberg für die große Ratsstube dachte. Die Unterschriften unter den Tafeln sollten seine Mitbürger zur Wachheit und Reinheit in den Zeitwirren mahnen.

Keine äußeren Embleme „charakterisieren“ die dargestellten Glaubensstreiter. Auch keine auffallende aufreizende Gebärde allegorisiert ihr Wesen. Tiefe Glaubensgewißheit, Seelenfestigkeit sprechen aus den nach Temperament und Alter so verschiedenen Menschen. In großen Formen — man gehe nur einmal die einzelnen Linienfüh-

rungen nach, etwa über die Augen oder die Füße, die Mantelwürfe — wird hier komponiert. Und das Auge des Markus blitzt den Beschauer an und zwingt ihn zur unausweichlichen Antwort.

*

Hatte Dürer die universale Ganzheit in allen Techniken (Malerei, Zeichnung, Kupferstich, Radierung) und Gattungen (Porträt, Figur, Landschaft) erreicht, so spezialisiert Holbein der Jüngere sich später immer mehr auf das Porträt, wo er dann allerdings die geniale und einsame Meisterschaft erlangt. Wie er Stolz und Eitelkeit, weltweites Wissen und charakterliche Enge im Bild des Erasmus (Tafel 12) auszudrücken vermag, bleibt ebenso unvergeßlich, wie die Weltoffenheit des Georg Gisze (Tafel 13) besser und schöner einen Inbegriff der königlichen Kaufherrnschaft gibt, als jede noch so eindringliche literarische Darstellung etwa der Hanse, der Fugger oder Welser.

*

Hans Baldung Griens „Geburt Christi“ (Tafel 16) ist wie ein letzter Gruß an das Mittelalter aus einer zur Renaissance schon aufgebrochenen Welt. Sie zeigt, nicht anders wie seine immer wiederholten Darstellungen des Todes, der die Frauen bedrängt (vgl. Tafel 15), daß beide Welten in echten Künstlern ihrer Zeit noch mächtig waren. Auch dieses Thema verbindet ihn mit Holbein, der die vielen Totentänze des Mittelalters aus der Sicht der Renaissance klassisch zusammenfassen konnte.

*

Nach diesem großartigen Aufbruch in Renaissance und Reformation fällt Deutschland in den Brudermord und die Kämpfe um Reformation und Gegenreformation. Im Westen entstehen die nationalen Kulturen Frankreichs und der Niederlande. Die Landschaftsmalerei der Holländer findet aber in Elsheimer (Tafel 18) einen ebenbürtigen deutschen Meister, wie ja auch dieser frühverstorbene und geheimnisumwitterte Meister das Helldunkel Rembrandts bereits vorwegnimmt. Das schmälert keineswegs die Qualität und

Absolutheit des Niederländers, denn seine Größe liegt weniger in der Beherrschung dieser Polarität, als in der unbedingten und eigengesetzlichen Lichtführung seiner Bilder. — Norbert Grund zeigt mit seiner „Dame auf der Schaukel" (Tafel 23), daß deutsche Maler sogar der galanten französischen Malerei thematisch kaum nachstehen.

Sandrarts „Bürgermeister zum Jungen" (Tafel 19) gemahnt an jenes Magdeburger Stadtoberhaupt, das die Zerstörung seiner Heimat nicht verzagen, sondern mutig den Wiederaufbau wagen hieß: Otto von Guericke. Dieser vergaß über aller Kriegslast nicht die innere Berufung zum Erfinder. Immer haben sich im deutschen Elend Unbeugsame gefunden, die ihre gequälten Landsleute mit ruhiger Sicherheit durch das Tal der Trauer führten. In der Kunst bildeten sie die starke Brücke zu den großen, später geborenen Barockmeistern — in der Musik Telemann, Händel, Bach, in der bildenden Kunst die Brüder Asam (Tafel 20) und Zimmermann, aber auch Joh. Balthasar Neumann bis Ignaz Günther. Ihrem rauschhaften „letzten Aufleuchten des Mittelalters" tritt eine erste Feier der Diesseitigkeit gegenüber, getragen von ihrer unbestechlichen technischen Könnerschaft, sodaß uns — etwa bei Brands „Sandgrube" (Tafel 21), Pesnes „Selbstbildnis zu Dritt" (Tafel 22), und Tischbeins „Herr von Châtelain" (Tafel 24) — die großen Realisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts um Generationen vorweggenommen erscheinen.

*

Doch zwischen Goethes gleichzeitigem Realismus, seiner Altersweisheit und Gottfried Kellers Hinwendung vom Maler zum Dichter liegt eine neue Not der Deutschen; im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sind sie geistig wie politisch wieder an den Rand ihrer Existenz gedrängt. Und zwei Maler geleiteten sie durch diese Notzeit, indem sie ihnen den Weg zu ihrer Seele wiesen: Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge.

Was hatten Europa und Deutschland damals nicht alles zu bewältigen! Schiller, Kant und Haydn waren gestorben, Napoleon hatte die Französische Revolution gebändigt,

sich selbst zum Kaiser gekrönt und schickte sich an, vom unterworfenen Kontinent aus nach Rußland auszugreifen. Das alte „Römische Reich Deutscher Nation“ war vom letzten Habsburger, der seine Krone trug, selbst aufgelöst worden. Fichte entflammte die Deutschen mit seinen „Reden“, die er unter den Augen, Ohren und Bajonetten der französischen Besatzungsmacht unverdrossen vortrug. Palm und Andreas Hofer waren auf Napoleons Befehl erschossen, Preußen auf die letzte Landzunge Tilsit zurückgewichen im Anbranden der französischen Flut. Beethoven hatte die ursprüngliche Widmung seiner „Eroica“ an Napoleon zerrissen. Goethe hatte auf dem Erfurter Fürstentag dem Korsen, der seinen „Werther“ immer wieder las, die Anerkennung seiner Persönlichkeit abgenötigt. Jetzt waren seine „Farbenlehre“ und die „Wahlverwandtschaften“ abgeschlossen. Die „Jakobiner“ im selbstgereinigten preußischen Heer sammelten sich um Scharnhorst und den Reichsfreiherrn vom Stein. Es war eine Zeit der erwartungsvollsten Gärungen und der klaffenden Gegensätze.

Der härteste Charakter und größte deutsche Tragiker, Heinrich von Kleist, erlebte in diesem Augenblick das soeben vollendete Bild C. D. Friedrichs: „Mönch am Meer“ (Tafel 26). In seinen „Berliner Abendblättern“ berichtet der Dichter, wie ihn dieses Gemälde mit elementarer Wucht überfiel. Er habe beim gnadenlosen Ausgeliefertsein an Inhalt und Form des Gemäldes die Empfindung gehabt, ihm seien die schützenden und kühlenden Augenlider abgeschnitten und er hätte mit brennenden Augen in diese verzehrende Einsamkeit und Verlassenheit starren müssen!

Es ist dieselbe Verlorenheit, die Hölderlin damals in Wahnsinn fallen wie den Dichter der „Hermannschlacht“ und der „Penthesilea“ kurz darauf zur Pistole greifen ließ, um sie in befreiender Geste gegen sich selbst zu richten.

Doch dieses Bild war nicht nur das Gleichnis der Ausweglosigkeit, des Hinausgestelltseins auf die äußerste Landzunge und des Ausgeliefertseins an die Unendlichkeit des Horizonts wie an die Gewalt der Elemente. Dieses Bild wuchs höher. Es begleitete sein Jahrhundert und darüber hinaus die Epoche der gesamtabendländischen Aufklärung.

Entkleiden wir den „Mönch“ C. D. Friedrichs seines zufälligen geistlichen Gewandes. Wir können es mit Fug und Recht tun, denn die Inhalte waren ihm stets nur die Mittel, den Betrachter an das Bild heranzuführen. Was bleibt, ist der Mensch überhaupt, und hier bei „Mönch am Meer“ ging es um Darstellung des Menschen in seinem ewigen, unüberbrückbaren „Gegenüber“. Rainer Maria Rilke fand ein Jahrhundert später dafür die Worte: „Dieses heißt Schicksal: Gegenüber sein, und nichts als dies, und immer gegenüber.“

*

Dort war nun die Menschheit auf ihrem Auszug aus der gefriedeten Ordnung des Mittelalters angelangt. Der Aufbruch war geschehen im Anruf der neu geahnten Unendlichkeit der Welt.

In Deutschland hatte dieser Weg erst durch eine andere Unendlichkeit geführt: durch Not und Brudermord des Dreißigjährigen Krieges. Viel später als die anderen Völker trafen die Deutschen auf der Weltbühne wieder ein, zu einer Zeit, als die Franzosen die Feier ihrer Selbstdarstellung mit Versailles als Kulisse und dem König als Hauptfigur beendet und die Engländer im Spiegel, den ihnen Shakespeare vorgehalten, sich selbst erkannt, aber auch gestärkt hatten zu ihrem Ausgreifen über die Erde. So konnten sie sich, dieses mahnende Selbstporträt vor Augen, nie mehr in den unendlichen Weiten der Welt verlieren.

Erst nach ihnen betraten die Deutschen die geistige Schaubühne Europas. Sie hatten nicht den Mittelpunkt eines leuchtenden, zentralen Königtums, nicht den Rundhorizont eines unendlichen Reiches; sie hatten nur ein in vielen Kriegsjahrzehnten zerquältes und geprüftes Herz. Diese Seele befreite sich nun in einem ganz bestimmten Rhythmus. Der Mensch sah sich vor die Unendlichkeit der neuentdeckten, kosmischen Welten gestoßen; die Erde aber, die ihn als Herrn getragen hatte, war zum Staubkorn herabgesunken; sie droht in dieser geistigen Verschiebung der Maßstäbe vernichtet zu werden und selbst ins Nichts zu verwehen.

Zu diesen Unendlichkeiten war die Menschheit, die Deutschen in der letzten Welle, vorgestürmt. Kant hatte ihren Weg definiert: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit". Nun war sie, von C. D. Friedrich ins bildnerische Symbol erhoben, vor der letzten Barriere angekommen. Es gab kein Zurück mehr, keine neue Traumburg, nur noch ein tapferes Bestehen der ausweglosen Situation.

Das Leben aber in seiner Not und seinem Drang zu ewig neuer Erfüllung bereitete sich, als es die alten Wege vermauert fand, neue Bahnen. Diese jedoch führen seitab von den alten Straßen und in andere geistige Provinzen als die es sind, an deren letzter Grenze der „Mönch am Meer" in die Unendlichkeit starrt.

Sein Anruf heißt: Laßt Euch nicht Eure Seele nehmen!

Der Friede der Seele ist das Ziel der deutschen Romantiker; die Zerstörung der wichtigsten ihrer Werke im Glaspalast-Brand war ein Symbol unserer Zeit.

Der Maler, der — wie eingangs berichtet wurde — in einem kühlen Gelehrten eine solche Erschütterung durch die Nachricht des Verlustes eines seiner Hauptwerke auslösen konnte, war Philipp Otto Runge. Als er in Wolgast, im damaligen Schwedisch-Vorpommern, geboren wurde, drängte die deutsche Klassik zu ihrer Entfaltung. Goethe war zwei Jahre zuvor nach Weimar gekommen und hatte nach dem ersten Entwurf zum „Faust" und zum „Götz von Berlichingen" den „Egmont" beendet. In dem Wolgast benachbarten Greifswald spielte der damals dreijährige C. D. Friedrich im elterlichen Garten, den der über hundert Meter hohe Turm der gewaltigen backsteingotischen Nikolaikirche überragte. Der Türmer dieser Kirche konnte am Horizont die Silhouette des Wolgaster Hafens noch erkennen. Beinahe zur gleichen Zeit und im gleichen Raum wurden die beiden malerischen Genies der Romantik geboren.

Nur wer einen Sonnenuntergang über der Ostsee erlebt hat, begreift die Farbwunder der Bilder Runges und C. D. Friedrichs.

Uns Heutigen will Runges „Morgen" (Tafel 29) noch ein Besonderes zurufen. Das Bild wurde 1806 entworfen —

im Jahr des politischen Zusammenbruches. Napoleon siegte im Oktober bei Jena und Auerstädt, Preußen, das letzte Bollwerk Zentraleuropas gegen die damals aus dem Westen andrängende Flut des Fremden und Andersgearteten, brach zusammen. Es blieb diesen Menschen nur noch eins: der von außen nicht mehr berührbare innerste Raum der Seele, die letzte Begegnung zweier Menschen in der Liebe. Das deutsche Gemüt als Zuflucht; zugleich aber auch als erster Baugrund, auf dem dann gerade Philipp Otto Runge sein letztes, nie vollendetes und deshalb so symbolträchtiges Werk wie eine gläubige Verheißung schaffen konnte: „Der Morgen".

*

Die späte Romantik, durch die Ausschaltung Napoleons von der unmittelbaren Bedrohung befreit, fand in die Heimat der Seele durch die allegorische Ausmalung der deutschen Sagen- und Märchenwelt, wie es unvergleichlich Moritz von Schwind (Tafel 31) gelang. Das Gegenstück ist Oldachs Illustration von Goethes „Hermann und Dorothea" (Tafel 32). Die Bergwelt ins romantisch übersteigerte Bild gebracht zu haben — Schillers „Wilhelm Tell" begeisterte die Zeit — ist Kochs Verdienst mit seinem „Schmadribachfall" (Tafel 30). Die ländliche Idylle dazu zeigte Kobell in seinen oberbayerischen Landschaften, allen voran in seinem „Tegernsee" (Tafel 33). Spitzweg führte die Menschen aus dem beginnenden Lärm der Technik in die Heimeligkeit der Dinge fernab vom lauten Alltag und in ihre Versponnenheit in leisere Harmonien (Tafel 34).

Aber die Biedermeierzeit kannte auch tragische Akzente, ja Schuberts und Grillparzers irdisches Dasein ging in ihr unter. Die reale Gegenwart war so bitter oder niedlich, daß die großen Maler, wollten sie nicht in ihr zerbrechen oder versanden, nur eine Rettung sahen: den Aufblick zu den Genies aus der vorhergegangenen Generation.

Stieler, sonst Hofmaler Ludwigs I. und „berühmt" durch seine Schönheitsgalerie, zeigt, wie der Anblick Goethes ihm doch tiefere Einblicke in das Wesen des Olympiers gab und ihn befähigte, diese Ergriffenheit im Bild festzu-

halten. Unser heutiges Bild des alten Goethe ist uns von Josef Stieler eingeprägt worden (Tafel 35).

Auch auf Waldmüllers Porträt des Grafen Rasumowsky (Tafel 36) liegt noch das Widerleuchten eines Genius. Beethovens Gestalt hatte es in dem Maler entzündet, und dieser hielt es nun bei der Wiedergabe des Gönners und Förderers der Musik fest. Mit Blechen (Tafel 37) kehrt die Romantik auf höchster malerischer Stufe in die Wirklichkeit zurück, unter Aufopferung des Künstlers, der, nicht anders als Hölderlin und Caspar David Friedrich, am Widerspruch zwischen erträumtem Ideal und Wirklichkeit seelisch zerbrach.

*

Diesen inneren Gefährdungen war die folgende Zeit der Wirklichkeit, gewachsen aus der Geschichte und dem unmittelbaren Eindruck der Gegenwart, nicht ausgesetzt. Mit tiefem Ernst, sowohl der Historie gegenüber, als auch unbestechlich seinem malerischen Können verpflichtet, konnte Adolf von Menzel zum großen Erwecker und Künder der preußischen Vergangenheit werden. Über dieser Seite seiner Kunst vergißt man nur zu leicht seine damals revolutionäre Modernität, die ihn — v o r den Franzosen! — an die Spitze des Impressionismus stellt (vgl. Tafel 39). Später wurde auch Leibl (vgl. Tafeln 43 und 44) in Paris als Kronzeuge für den impressionistischen Aufbruch gefeiert!

Wenn die Deutschen es Menzel verdanken, daß der „Alte Fritz“ und sein Preußen wieder lebendig in ihnen wurde — und bleibt! — (Tafel 40), so erfüllte Lenbach eine ähnliche Aufgabe für die Großen seiner Zeit. Es gab kaum eine bedeutende Persönlichkeit seiner Epoche, die sich nicht von ihm malen ließ, von Papst Leo XIII. bis Richard Wagner, Wilhelm I. bis Bismarck. Mit genialem Griff drang dieser Meisterpsychologe in das Wesen seiner Gestalten ein und vermochte, etwa beim Großen Kanzler, den Mann so vor uns zu stellen, daß er immer lebendig bleiben wird (Tafel 41).

*

Im Augenblick der vordringenden Technik gibt es verschiedene Wege, die Gefahr ihrer Entseelung zu bannen.

Entweder man gewinnt Gewalt über sie, oder man flieht vor ihr in eine „schönere Welt". Feuerbach ging den Weg zurück zur klassischen Sagen-Welt der Griechen (Tafel 45), und Boecklin versuchte ähnliches, jedoch ohne die „edle Einfalt und stille Größe" jener Welt und ihrer Gestalten anzusprechen. Ihm ging es mehr um das Lebensgefühl dieser vergangenen Zeiten, das er durch die Darstellung ihrer Märchen-Sagen wieder zu beleben sich bemühte (Tafel 46).

Wie eine dringende Mahnung stellt Hans von Marées seinen „heiligen Martin" in eine immer seelenlosere Zeit und ruft ihr zu: „Vergeßt die Liebe zum Nächsten nicht!" (Tafel 47).

Die unmittelbare Hinwendung zur echten Bürgerlichkeit gelingt Ludwig Richter. Er hat das Gemüt in einer Zeit bewahrt, als der Naturalismus bereits zur Entseelung des Menschen ansetzte. Seine Gestalten erleben noch ergriffen die Natur und ihre Feier, etwa im „Brautzug" (Tafel 38). Seine Brüder in der Dichtung heißen Storm und Raabe. Von ihnen geht der Weg zu Hans Thoma.

Hans Thoma hatte den Ausweg über Griechenland oder die Märtyrerlegende nicht nötig. Für ihn gilt: Überall ist Heimat für unsere Seele, für unser Gemüt, wenn wir nur echt und im hohen Sinn des Wortes naiv geblieben sind. An uns liegt es, ob wir im Herzen noch Raum haben für uns selbst. Dann können wir mit ihm beseligt den Blick ins Taunustal (Tafel 48) tun und im gleichen Atem die Erfüllung spüren, wie sie Eichendorff bewegte: „O Täler weit, o Höhen."

*

So wollen wir in den Spiegel unserer Seele blicken, darin die großen deutschen Maler unser Wesen eingefangen haben. Überall schaut uns unsere Sehnsucht an, unser Getriebensein auf dem Weg durch unser Schicksal. Lassen wir sie immer wieder auf uns wirken, begleiten wir sie — und damit uns selbst — in stillen Stunden durch die Jahrhunderte, dann werden wir das Wunder erleben, daß die Bilder und ihre Schöpfer nicht tot sind, sondern zu neuem Leben in uns erwachen und so eine neue und doch ewige Daseinsbereitschaft in uns entzünden.

DATEN UND ANMERKUNGEN ZU KÜNSTLERN UND WERKEN

UNBEKANNTER MEISTER

TAFEL 1 — *Das Paradeisgärtlein*

Das „Städelsche Institut“ zu Frankfurt am Main besitzt dieses Bild eines unbekannten rheinischen Meisters (um 1420). Die kreisförmige Bildanordnung verweist ihn in die Mystik. In den großen, polaren Gegensätzen von blau und rot werden die Gemütswerte der Farben in echt mittelalterlicher Weise umspannt.

MATTHIAS GRÜNEWALD

TAFEL 2 — *Maria in der Glorie*; 3 — *Kreuzigung*; 4 — *Verspottung Christi*

Urkundlich erstmals im Jahre 1501 erwähnt. Maler, Ingenieur und Architekt. Gestorben 28./29. August 1528 in Halle an der Saale (vgl. Einleitung Seite 7 bis 9).

„Maria in der Glorie“ (1512 bis 1516): Die Mutter Gottes beugt sich verklärt über das Wunder ihres Kindes. Die Landschaft leuchtet, Blumen blühen, Engel schweben zwischen Himmel und Erde. Diese Tafel bot sich den Gläubigen an hohen Festtagen dar, wenn der Isenheimer Altar geöffnet wurde.

„Kreuzigung“ (1512 bis 1516): Die Kreuzigung ist das Mittelstück des Isenheimer Altars in geschlossenem Zustand. Der Gekreuzigte wird in unheimlicher Realistik dargestellt, der Schmerz zieht den Kreuzbalken wie eine Armbrust herab. Christus als Hauptfigur ist doppelt so groß wie die anderen Figuren. Die Mutter fällt in Ohnmacht. Johannes der Täufer weist auf den Heiland und spricht: „Mir geziemt, geringer zu werden, und er muß wachsen“.

„Verspottung Christi“ (1503): Als in mittelalterlichen Formvorstellungen noch verhafteter Maler — er kennt noch keine Perspektive oder Bildtiefe und keine Hereinnahme des Beschauers in das Bildgeschehen — muß Grünewald die ungemeine Bewegung in der Fläche darstellen. Sie läuft vom Seilknoten rechts unten über Hand und Arme des rechten Schergen, geht dem Seil nach über in Christi rechten Arm und Haupt, von dort über den linken, dann rechten Arm des linken Schergen bis zu dessen rechter Faust, die auf den Kopf des Dornengekrönten zielt.

ALBRECHT ALTDORFER

TAFEL 5 — *Der heilige Georg im Laubwald*; 6 — *Die Geburt Mariä*; 7 — *Die Alexanderschlacht*

Geboren um 1480, seit 1505 ansässig in Regensburg, dort gestorben am 12. Februar 1538. Maler, Kupferstecher, Zeichner für Holzschnitt, Architekt. Der Meister des Florian-Altars und Schilderer des biblischen Heilsgeschehens zeigt sich auch als Revolutionär in den Stürmen seiner Zeit.

„St. Georg im Laubwald“ (1510): Die im Mittelalter beherrschende Stellung des Menschen und die daraus gebotene Minderung der Natur und ihre Verdrängung zur reinen Staffage ist überwunden. Jetzt ist umgekehrt der legendäre Vorgang nur noch Vorwand, einen Wald und seine Wunderwelt zu malen (vgl. Einleitung Seite 14).

„Die Geburt Mariä“ (um 1521): Dieses malerische Bekenntnis zur Reformation (vgl. Einleitung Seiten 13 und 14) wurde anfangs des letzten Jahrhunderts auf einem Dachboden aufgefunden. Die Schmutzschicht erwies sich auch als Schutzschicht — das Bild bewahrte darunter jahrhundertelang seine frischen Farben.

„Die Alexanderschlacht“ (1529): Höchste Zusammenfassung der einzelnen Phasen einer Schlacht, die durchaus im Sinn eines mittelalterlichen Simultangemäldes einzeln dargestellt werden und so zusammenfließen in ein seit der Renaissance nun gegebenes Momentanbild, das seinen Höhepunkt im Aufeinanderprall der Herrscher findet. Aus dieser Augenblicklichkeit des Geschehens auf Erden wird es in die Symbolwelt des Himmels und seiner Ewigkeit gesteigert (vgl. Einleitung Seiten 9 bis 13).

TAFEL 8 *Adam und Eva*

9 *Die vier Apostel*

10 *Selbstbildnis im Pelzrock*

11 *Bildnis Oswald Krel*

ALBRECHT DÜRER

Geboren am 21. Mai 1471, gestorben am 6. April 1528.

1490 bis 1494 Wanderjahre durch Süddeutschland, 1494/95 und 1505/07 Reisen nach Italien, 1521/22 nach den Niederlanden. Führt die deutsche Malerei, den Kupferstich, Radierung und Holzschnitt aus den geistigen Vorstellungswelten des späten Mittelalters in die Renaissance und dort sogleich auf ihren absoluten Höhepunkt. Im Jahr vor seinem Tod erschien sein theoretisches Werk über die Proportionen des menschlichen Körpers. Schon zu Lebzeiten allgemein als der größte Maler seiner Zeit anerkannt.

„Adam und Eva." (1507) Neben dem berühmten Kupferstich hat Dürer das gleiche Thema in Farben angepackt und — nachdem im Mittelalter die Darstellung des nackten Menschenkörpers verpönt war (nur Adam und Eva waren geduldet) — unter diesem Vorwand die Schönheit des menschlichen Körpers in schöpferischer Freiheit vollendet dargestellt.

„Die vier Apostel" (1526): Siehe Einleitung Seiten 18 und 19.

„Selbstbildnis im Pelzrock" (ab 1500): Siehe Einleitung Seiten 15 bis 18.

„Bildnis Oswald Krel" (1499). Ein Jahr vor dem Beginn des „Selbstbildnis im Pelzrock" gemalt, zeigt das Bild alle Kühnheit und Gefahren der Schwellensituation, darin Dürer damals im Aufbruch zu neuen geistigen Vorstellungswelten und Formen stand. Die momentane geistige Physiognomie des jungen Mannes ist ebenso meisterhaft erfaßt, wie Dürer das Gewand, etwa der Pelzbesatz, gelingt. Die gesamte Komposition aber ist (in der Wiedergabe weggelassen) noch als Zentralstück eines Flügelaltars aufgefaßt (vgl. Einleitung Seite 18).

TAFEL 12 *Bildnis Erasmus von Rotterdam*

13 *Bildnis Georg Gisze*

14 *Die Gesandten*

HANS HOLBEIN der Jüngere

Geboren in Augsburg im Winter 1497/98, gestorben in London im Spätherbst 1543.

Bereits der Vater Hans Holbein der Ältere aus Augsburg ist ein berühmter Maler. Auch der ältere Sohn Ambrosius, der dem jüngeren Bruder den Weg nach Basel vorwegnimmt, erweist sich als ein hohes Talent. Die Pest reißt ihn wahrscheinlich um 1519 aus einem hoffnungsvollen Aufbruch. Hans Holbein der Jüngere tritt beider Erbe an. Er findet im Bürgermeister Meyer einen Freund und Förderer, der ihn in die geistige Atmosphäre der damaligen Reichsstadt und den Mittelpunkt des aufkommenden Humanismus führt. Die mittelalterlichen „Schutzmantel-Madonnen" (die Mutter Gottes wird viel größer dargestellt als die unter ihrem Mantel geborgenen Stifterporträts) bringt er in seiner „Basler Madonna" ins neue, perspektivisch richtige Gleichgewicht und schafft damit die bürgerliche Entsprechung zu Raffaels Sixtinischer Madonna. Dann aber wirft er sein Hauptaugenmerk auf die Physiognomie des Menschen und wird zum genialen Porträtisten seiner Zeit. Sein Weg vom Humanisten-Zentrum Basel zur Weltstadt London ist geradezu zwangsläufig. Dort wird er 1536 Hofmaler Heinrichs VIII., und die Welt verdankt diesem Erforscher und Darsteller der menschlichen Seele das lebendige Bild der geistig wie politisch Herrschenden jener Zeit (vgl. Einleitung Seite 19).

TAFEL 15 *Der Tod und das Weib*

16 *Die Geburt Christi*

HANS BALDUNG, genannt GRIEN

Geboren um 1484/85 in Schwäbisch Gmünd, gestorben 1545 in Straßburg, wo er seit 1509 als Bürger lebte. Maler und Holzschneider, Freund Dürers.

Sein Hauptwerk ist der Hochaltar des Münsters in Freiburg im Breisgau.

„Der Tod und das Weib" (1517) und „Die Geburt Christi" (1520): Die Gegensätzlichkeit zwischen der lebensvollen Frauengestalt und dem Knochenmann ist doppelt hart empfunden und vom Maler mit allen Mitteln seiner Meisterschaft in die Extreme gedrückt. Im Gegensatz dazu fängt er das Zwielicht der Heiligen Nacht geheimnisvoll ein (vgl. Einleitung Seite 19).

TAFEL 17 *Ruhe auf der Flucht*

LUCAS CRANACH

Geboren 1472 in Kronach, gestorben 1553 in Weimar.

Maler und Kupferstecher; Freund Luthers, dessen Reformation er mit Holzschnitten und Porträts der Reformatoren förderte. Ratsherr in Wittenberg. 1537 und 1540 bis 1544 dort Bürgermeister. Illustrator, besonders der Bibel. Letztes großes Werk: Altar der Stadtkirche zu Weimar. „Ruhe auf der Flucht" (1504): Das Heilsgeschehen wird hier aus dem Geist und der Atmosphäre der deutschen Heimat erlebt.

ADAM ELSHEIMER

TAFEL 18 — *Landschaft mit Merkur und Argus*

Geboren 1578 in Frankfurt am Main, gestorben 1610 in Rom.

Bilder im Mondlicht, Hell-Dunkel und künstlicher Beleuchtung. Kühne, aber immer harmonische Komposition, wie sie meisterhaft in der um 1606 entstandenen „Landschaft mit Merkur und Argus" zur Geltung kommt. Auch als Radierer beliebt, gewann der Frühvollendete großen Einfluß auf Franzosen und Holländer (vgl. Einleitung Seite 19).

JOACHIM VON SANDRART

TAFEL 19 — *Bildnis des Bürgermeisters zum Jungen*

Geboren am 12. Mai 1606 in Frankfurt am Main, gestorben am 14. Oktober 1688 in Nürnberg.

Maler, Kupferstecher und erster deutscher Kunsthistoriker. Beliebter Porträtmaler seiner Zeit. Sein wichtiges literarisches Werk: „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerei-Kunst", erschien 1675 bis 1679 in zwei Bänden und legte den Grund für die deutsche Kunstgeschichte. Sandrarts „Bürgermeister zum Jungen" wurde im Jahre 1636 mitten im Dreißigjährigen Krieg gemalt (vgl. Einleitung Seite 20).

COSMAS DAMIAN ASAM

TAFEL 20 — *Deckenfresko im Schloß Alteglofsheim*

Zusammen mit seinem Bruder, dem Bildhauer und Stukkateur Egid Quirin Asam und den Brüdern Zimmermann (Wies-Kirche), bezeichnet Cosmas Damian Asam (1686 bis 1739) den grandiosen Abschluß des bayerischen Barock in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Deckengemälde in Alteglofsheim (1730) erhielt Asam in Auftrag, nachdem er sich mit der Umgestaltung des Freisinger Domes einen Namen gemacht hatte.

JOHANN CHRISTIAN BRAND

TAFEL 21 — *Die Sandgrube*

Lebte von 1722 bis 1795 in Wien.

Sohn des Malers Christian Hilfgott Brand (1695 bis 1756), der durch seine Schäferidyllen sich dort bereits Rang und Namen erworben hatte. Dem Sohn gelingt der Weg von der pastoralen Allegorie des Vaters zur unmittelbaren Darstellung der Natur, wodurch er die Entwicklung des Naturalismus um hundert Jahre vorwegnimmt.

ANTOINE PESNE

TAFEL 22 — *Bildnis des Malers mit seinen Töchtern*

Geboren am 23. Mai 1683 in Paris, gestorben am 5. August 1757 in Berlin. Seit 1710 preußischer Hofmaler und Akademiedirektor.

Das „Selbstbildnis mit seinen Töchtern" zeigt die hohe Kultur seiner Zeit und das künstlerische Vermögen des gebürtigen Franzosen, sich völlig in die Welt von Potsdam einzuleben, deren stärkster zeitgenössischer Ausdruck er im Gebiet des Malerischen geworden war.

NORBERT GRUND

TAFEL 23 — *Dame auf der Schaukel*

Stammt aus Prag, lebte von 1717 bis 1767.

Die ländliche Idylle, Rousseaus Forderung der Rückkehr zur Natur, wird nicht nur in Paris und dort von Watteau vollendet und spielerisch zugleich ins Bild gebracht, sondern auch in Deutschland an den Höfen gepflegt. Das Bild „Dame auf der Schaukel" ist um 1750 entstanden.

FRIEDRICH AUGUST TISCHBEIN

TAFEL 24 — *Bildnis des Herrn von Châtelain*

Geboren am 9. März 1751 in Maastricht, gestorben am 21. Juni 1812 in Heidelberg.

Hofmaler in Arolsen, 1800 Direktor der Akademie in Leipzig. Gehört zur Künstlerfamilie bekannter und beliebter Bildnismaler seiner Zeit; so ist sein Vetter Heinrich Wilhelm Tischbein dadurch bekannt, daß er Goethe auf den Ruinen der Campagna malte.

TAFEL
25
Kreidefelsen auf Rügen
26
Mönch am Meer
27
Greifswalder Hafen

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Geboren am 5. September 1774 in Greifswald, gestorben am 7. Mai 1840 in Dresden.

C. D. Friedrich nahm nicht, wie die meisten Maler seiner Zeit, den Weg nach dem südlichen Italien, sondern erfuhr seine künstlerische Ausbildung in Kopenhagen (wo zur gleichen Zeit auch Thorwaldsen studierte). Dieser Weg nach dem Norden hat C. D. Friedrich wohl sein romantisches Gemüt reiner und unmittelbarer bewahrt. Er durchlitt, obwohl seine Geburtsstadt damals zu Schwedisch-Vorpommern gehörte, gleich seinen engeren Landsleuten E. M. Arndt (geboren in Schoritz auf der Insel Rügen) und Ph. O. Runge das preußisch-deutsche Schicksal der napoleonischen Zeit. Sein „Mönch am Meer“ ist ein Symbol der Beständigkeit im Niedergang seiner Tage (vgl. Einleitung Seiten 21 bis 23). Nach der Überwindung der napoleonischen Gefahr werden seine Bilder heller, lichter. Seine Lebensbejahung befreit sich in den „Erdlebenbildern“, wie er die Gemälde dieser kurzen Epoche nennt. Zu dieser Zeit gehört der „Kreidefelsen auf Rügen“. Die bald auf die Zeit der Befreiung folgende Restauration Metternichs ließ den Maler in Schwermut fallen.

TAFEL
28
Die Eltern
29
Der Morgen

PHILIPP OTTO RUNGE

Geboren am 23. Juli 1777 in Wolgast, gestorben am 2. Dezember 1810 in Hamburg.

Studierte gleich seinem Freund und Landsmann Caspar David Friedrich in Kopenhagen und war auch später bis 1804 mit ihm in Dresden zusammen. Dort wurden beide Maler von Tieck und Schlegel in ihrer romantischen Weltschau bestärkt.

Runges künstlerische Weite spannt sich von der Herbheit seiner „Eltern“ (1806) über die Innerlichkeit des beim Glaspalastbrand 1931 vernichteten Selbstbildnisses „Wir drei“ (vgl. Einleitung Seite 5) bis zur immer wieder versuchten Symbolik des „Morgen“ (1809), der als einziges Bild im Quartett der Tageszeiten zum Abschluß kam.

TAFEL
30
Der Schmadribachfall

JOSEF ANTON KOCH

Geboren am 27. Juli 1768 in Obergibeln, Tirol, gestorben am 12. Januar 1839 in Rom. Flieht von der Karlschule 1791; Wanderleben in Straßburg, Schweiz, 1795 in Rom.

Gleichbedeutend als Maler wie als Radierer, reich an malerischer Phantasie wie Schaffensfülle. Überhöht die geschaute Landschaft in romantischer Übersteigerung, erzwingt aber damit ihren thematischen Einbruch in die Kunst seiner Zeit.

TAFEL
31
Rübezahl

MORITZ VON SCHWIND

Geboren am 21. Januar 1804 in Wien, gestorben am 8. Februar 1871 in München.

Schwind war in Wien Mitglied des Schubertkreises. Dessen Musik und Tiecks Dichtungen bildeten die erste Grundlage seiner Malerei. Neben dem „Sängerkrieg auf der Wartburg“, und der „Heimkehr des Grafen von Gleichen“, gehören die Märchenbildnisse — unter ihnen der 1851 geschaffene „Rübezahl“ — zu seinen Hauptwerken.

TAFEL
32
Hermann und Dorothea

JULIUS OLDACH

Geboren am 17. Februar 1804 in Hamburg, gestorben am 19. Februar 1830 in München.

Der Frühvollendete wurde zunächst als Landschaftszeichner bekannt. Auch in Porträtzeichnungen bewies er Meisterschaft der Charakterisierung. Als Maler drängte er — kurz vor seinem Tode — zur großen Form, in der er „Hermann und Dorothea“ ins Bild brachte (1829).

TAFEL
33
Tegernsee

WILHELM VON KOBELL

Geboren am 6. April 1766 in Mannheim, gestorben am 15. Juli 1855 in München.

Bereits Vater und Onkel waren bekannte Maler. Kobells Landschaften gewinnen die verhaltene Innigkeit und Ruhe des Biedermeier zurück, daraus die Dämonie der Romantik aufgejagt hatte. Es sind nicht mehr das hochaufragende Gebirge, sondern die Voralpenlandschaft des „Tegernsee“ (1820) und die Münchener Gegend, die ihn beeindrucken.

CARL SPITZWEG

Geboren am 5. Februar 1808 in München, gestorben dort am 23. November 1885.

Zunächst Apotheker, malte Spitzweg die Sonderlinge, Hypochonder, Klausner, Gelehrte, den „Armen Poeten" ... Die Heimlichkeit und Versponnenheit hinter dem lauten Alltag, die in Spitzweg ihren Darsteller gefunden hat, kommt meisterhaft in der „Serenade" (1864) zum Ausdruck.

TAFEL 34

Serenade

JOSEF STIELER

Geboren am 1. November 1781 in Mainz, gestorben am 9. April 1858 in München.

Stieler war Autodidakt; auf Reisen in Ungarn und Polen erwarb er sich seine Bildniskunst, in Paris bei Gerard vervollkommnete er sie. Bekannt wurde er durch seine Porträts Schellings, Tiecks, Humboldts, Beethovens, seine Berühmtheit erlangte er durch das Bildnis des alten Goethe 1818 (vgl. Einleitung Seite 24).

TAFEL 35

Bildnis Johann Wolfgang von Goethe

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

Geboren am 15. Januar 1793 in Wien, gestorben dort am 23. August 1865.

Waldmüller wurde bekannt durch seine Genrebilder aus dem biedermeierlichen Wien. Die andere Seite seiner Kunst zeigt ihn als gediegenen Porträtisten, der durch die Berührung mit Beethoven sich selbst zu genialer Leistung steigert (vgl. Einleitung Seite 25). Das Bild des Grafen Rasumowsky (1835), zeigt einen Gönner Beethovens, dem der große Komponist drei Quartette, opus 59, gewidmet hat.

TAFEL 36

Bildnis Graf Rasumowsky

KARL BLECHEN

Geboren am 29. Juli 1798 in Cottbus, gestorben am 23. Juli 1840 in Berlin.

Der feinsinnigste romantische Landschaftsmaler nach C. D. Friedrich und Ph. O. Runge, machte sich Blechen in Italien mit den hellen Farben vertraut, versank aber gleich seinen romantischen Gefährten aus dem Norden an der Unvereinbarkeit von Traum und Lebenswirklichkeit in Schwermut (vgl. Einleitung Seite 25).

TAFEL 37

Klosterruine

LUDWIG RICHTER

Geboren am 28. September 1803 in Dresden, gestorben dort am 19. Juni 1884. Studienjahre in Italien 1823 bis 1826.

Gleich seinem Freund Koch begann Richter mit romantischen Landschaften; später erlangte er mit seinen Holzschnittzeichnungen, Illustrationen zu Goethe, Schillers „Glocke", Hebels „Alemannische Gedichte", größte Volkstümlichkeit. Unter Richters Gemälden ragen „Schreckenstein" und „Brautzug im Frühling" (1847) hervor (vgl. Einleitung Seite 26).

TAFEL 38

Brautzug im Frühling

ADOLF VON MENZEL

Geboren am 8. Dezember 1815 in Breslau, gestorben am 9. Februar 1905 in Berlin. 1898 geadelt.

Die 400 Illustrationen zu Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" begründeten seinen Ruhm. Peinlichste Genauigkeit, unerbittlicher Fleiß und ungemeine Kenntnis auch des kleinsten Details verbindet er zur höchsten formalen Komposition. Es folgten 200 Holzschnittentwürfe für eine Ausgabe der „Werke Friedrichs des Großen". 600 weitere kolorierte Lithographien zeigten die „Armee Friedrichs des Großen". Menzels frühe impressionistischen Bilder, unter ihnen „Das Balkonzimmer" (1848), beweisen ihn als Vorläufer des Impressionismus. Öffentlich hat er selbst sich erst ein halbes Jahrhundert später zu ihnen bekannt. Die großen historischen Ölgemälde wie „Das Flötenkonzert" und „Die Tafelrunde" (um 1850) erwuchsen aus dem tiefen Eindringen in Wesen und Zeit des Preußenkönigs.

TAFEL 39

Das Balkonzimmer

40

Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci

FRANZ VON LENBACH

Geboren am 13. Dezember 1836 in Schrobenhausen, gestorben am 6. Mai 1904 in München. 1882 geadelt.

Kopierte für den Grafen Schack in Italien und Spanien Rubens, Tizian, Giorgione, Velasquez und reifte an diesen klassischen Vorbildern. Lenbachs Kunst verdanken wir das lebendige Bild der Großen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, unter ihnen Bismarcks.

TAFEL 41

Bildnis Fürst Otto von Bismarck

TAFEL 42 *Der Besuch*

FRANZ VON DEFREGGER

Geboren am 30. April 1835 in Stronach, Pustertal, gestorben am 2. Januar 1921 in München. 1883 geadelt.

Defregger begann mit Szenen aus dem Tiroler Volksleben und seiner Geschichte („Speckbacher und sein Sohn", „Heimkehr der Sieger", „Das letzte Aufgebot"). Am stärksten wirkt er in den Bildern, darin er das Leben seiner Heimat unmittelbar und losgelöst von der Historienmalerei wiedergibt wie im „Besuch" (1875).

TAFEL 43 *Bildnis Fräulein Lina Kirchdörffer*

44 *Frauen in der Kirche*

WILHELM LEIBL

Geboren am 23. Oktober 1844 in Köln, gestorben am 4. Dezember 1900 in Würzburg.

Wie Lenbach und Defregger Schüler von Piloty in München. Großer, auf genauester Beobachtung bauender Realist im goetheschen Sinn, verklärt er das Erkannte in eine hohe Schau malerischer Meisterschaft. Im Porträt erreicht er, über Lenbach hinausgehend, eine vollkommene Einheit von malerischer Impression mit dem Wesen der dargestellten Person: „Fräulein Kirchdörffer" (1871). Seine „Frauen in der Kirche" sind das hohe Beispiel eines malerischen Realismus (1878 bis 1881) im goetheschen Sinn.

TAFEL 45 *Orpheus und Eurydike*

ANSELM FEUERBACH

Geboren am 12. September 1829 in Speyer, gestorben am 4. Januar 1880 in Venedig.

Feuerbach findet in der Hinwendung zur klassischen Welt der Antike, die er in Nana Risi, der Römerin, wiedergeboren sieht (fast 20 Bilder malte er von ihr), seinen monumentalen Stil. Graf Schack rettet ihn aus materieller Not und seelischer Verzweiflung. Die griechische Geschichte und Sage — „Orpheus und Eurydike" (1869) — findet in ihm ihren Maler.

TAFEL 46 *Pan erschreckt einen Hirten*

ARNOLD BÖCKLIN

Geboren am 16. Oktober 1827 in Basel, gestorben am 16. Januar 1901 in Fiesole bei Florenz.

Zahlreiche Reisen nach Paris, Antwerpen, Brüssel und seit 1850 nach Rom, beeinflussen Böcklins Entwicklung. Ein frühes Bild: „Pan im Schilf" brachte ihm die Anerkennung durch den Grafen Schack und die Rettung aus der Not. 1860 bis 1862 lebte er als Lehrer in Weimar. Um diese Zeit entstand das Bild „Pan erschreckt einen Hirten" (1860). Ab 1874 lebte Böcklin in Florenz, dann 1885 bis 1892 in Zürich, wo er Freundschaft mit Gottfried Keller schloß. Schließlich kehrte er nach Italien zurück. Belebung der Landschaften aus dichterischer Phantasie und Sagenstoffen ist das Merkmal der Böcklinschen Kunst (vgl. Einleitung Seite 26).

TAFEL 47 *Der heilige Martin*

HANS VON MARÉES

Geboren am 24. Dezember 1837 in Wuppertal-Elberfeld, gestorben am 5. Juni 1887 in Rom.

Marées kopierte zunächst mit seinem Freund Lenbach für den Grafen Schack in Italien. Wie sein anderer Freund, der Bildhauer Hildebrand, wollte er zu monumentaler Kunst durchstoßen. Von seinen großen Kompositionen „Die Werbung", „Die Hesperiden" ist nur die Trilogie, die Mensch und Tier (Pferd) vereint, vollendet worden. Sein in den Jahren 1885 bis 1887 geschaffener „Heiliger Martin" ist daraus eine Tafel. Marées starb verkannt und verzweifelt.

TAFEL 48 *Taunustal*

HANS THOMA

Geboren am 2. Oktober 1839 in Bernau, Schwarzwald, gestorben am 7. November 1924 in Karlsruhe.

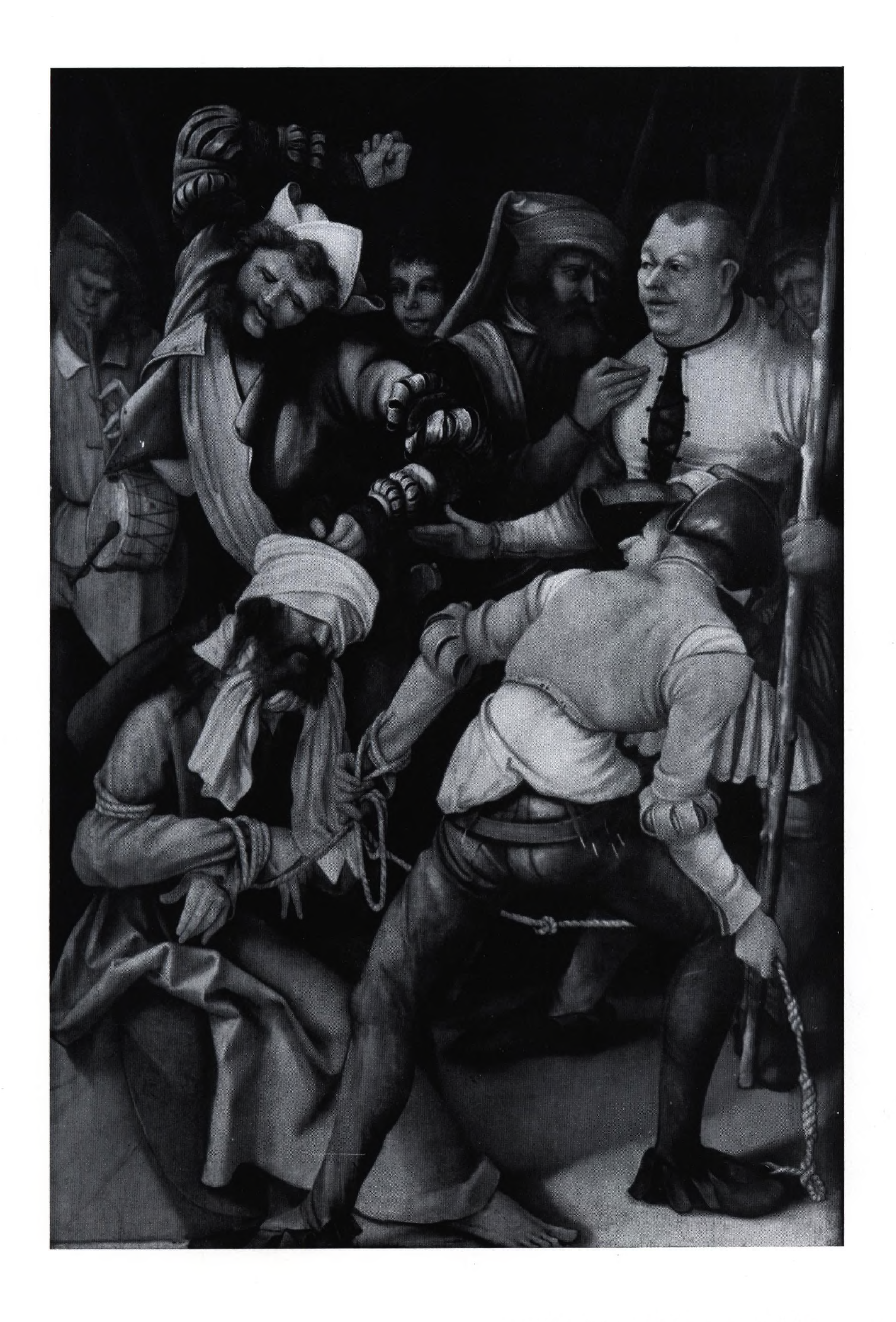
Hans Thoma erlebte 1868 Courbet in Paris, in Italien die Meister der Frührenaissance, aber auch Böcklin und Marées. Ab 1890 war er Direktor der Galerie in Karlsruhe. Als Maler im besten Sinne poetischer Realist, schuf er zahlreiche berühmte Bilder, in denen er gegenüber dem beginnenden lauten Schrei des Expressionismus und der Technik einer mechanisierten Zeit die Seele zu bewahren sucht (vgl. Einleitung Seite 26). Sein „Taunustal" entstand 1890.



Matthias Grünewald *Maria in der Glorie (Isenheimer Altar)* TAFEL 2



Matthias Grünewald *Kreuzigung (Isenheimer Altar)* TAFEL 3



Matthias Grünewald *Verspottung Christi* TAFEL 4





Albrecht Altdorfer *Der heilige Georg im Laubwald* TAFEL 5



Albrecht Altdorfer *Die Geburt Mariä* TAFEL 6





Albrecht Altdorfer *Die Alexanderschlacht* TAFEL 7

Albrecht Dürer *Adam und Eva* TAFEL 8

Albrecht Dürer *Die vier Apostel*





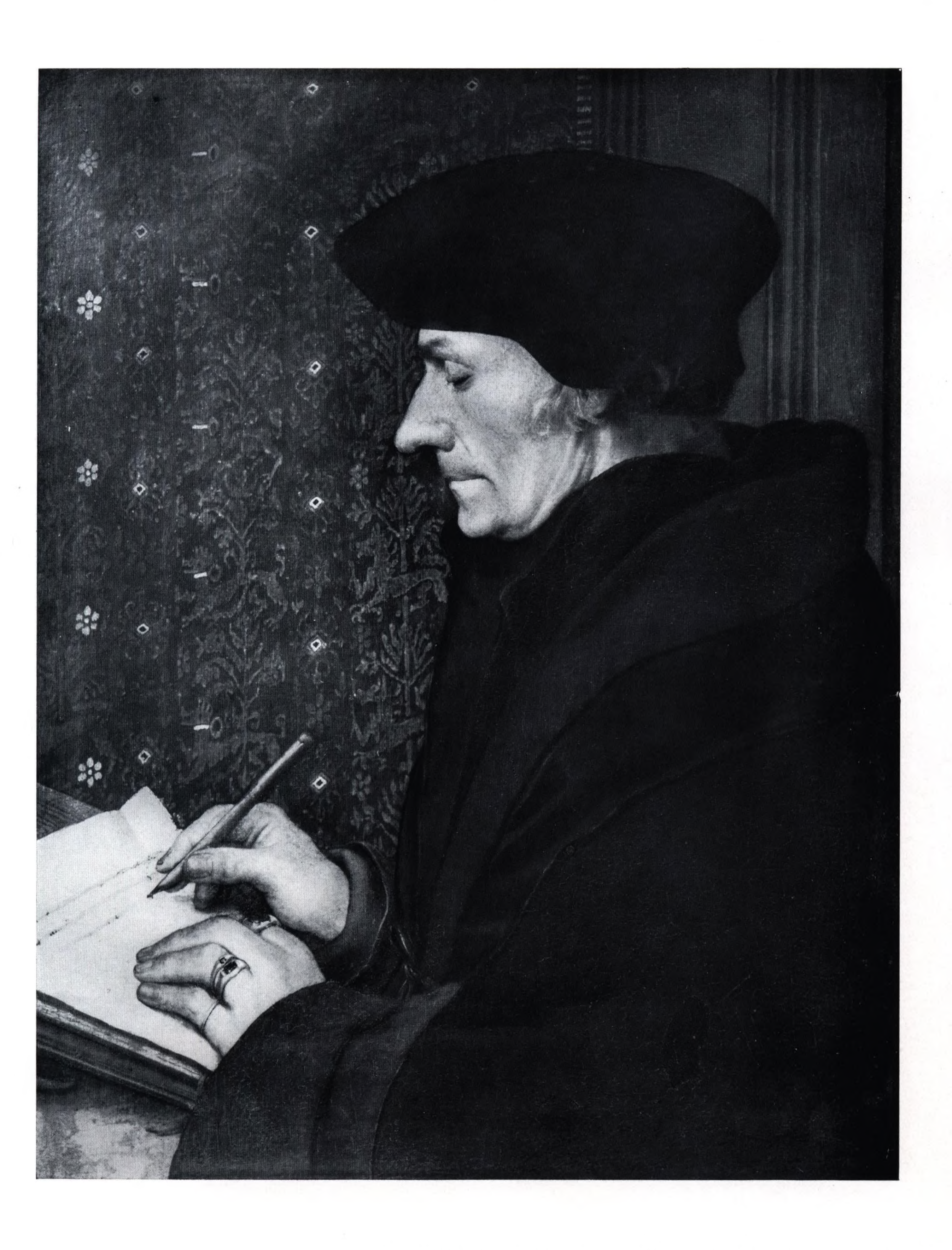
Albrecht Dürer *Selbstbildnis im Pelzrock* TAFEL 10





Albrecht Dürer *Bildnis Oswald Krel* TAFEL 11





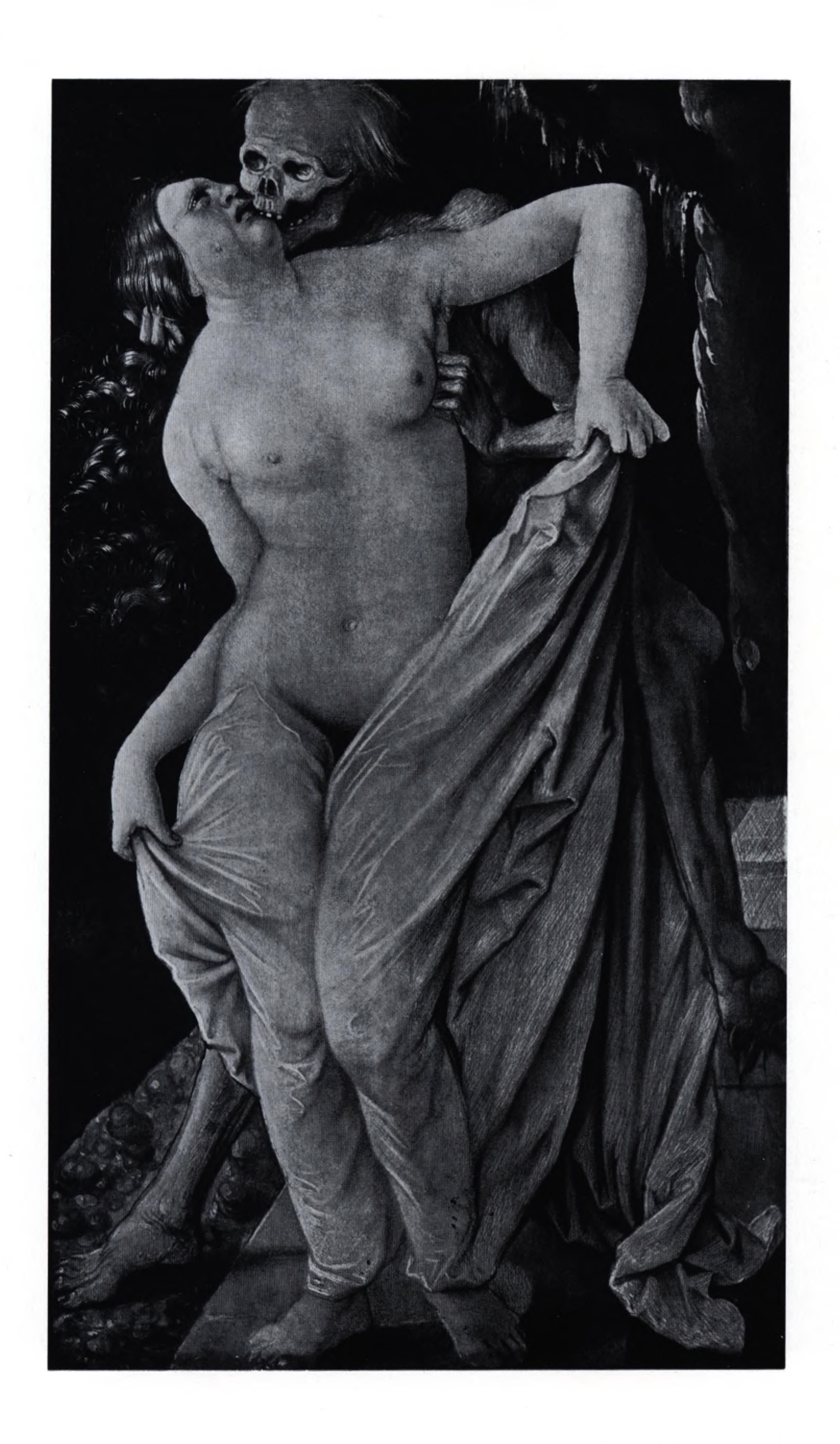
Hans Holbein der Jüngere *Bildnis Erasmus von Rotterdam* TAFEL 12



Hans Holbein der Jüngere *Bildnis Georg Gisze* TAFEL 13



Hans Holbein der Jüngere *Die Gesandten* TAFEL 14



Hans Baldung Grien *Der Tod und das Weib* TAFEL 15



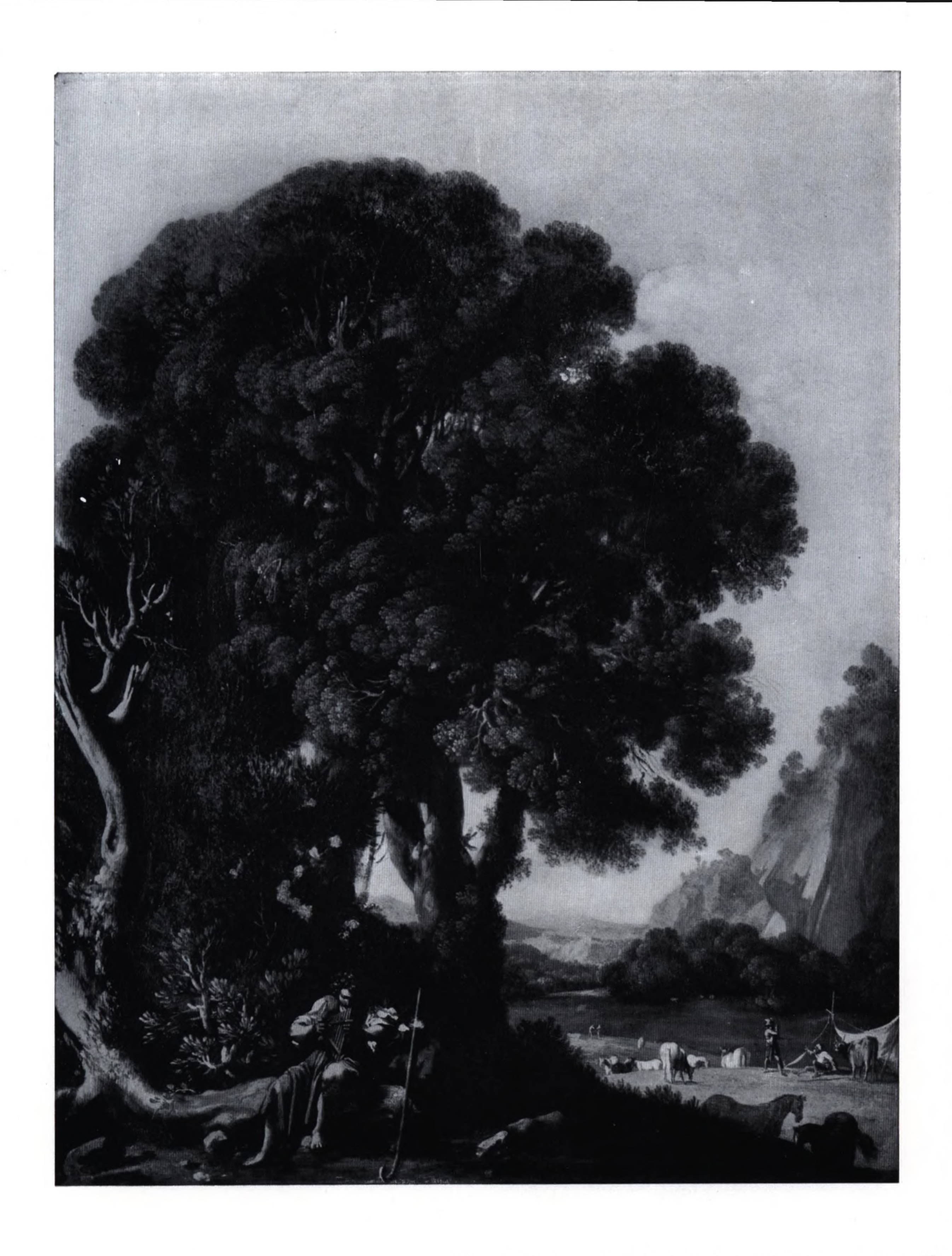


Hans Baldung Grien *Die Geburt Christi* TAFEL 16



Lukas Cranach *Ruhe auf der Flucht* TAFEL 17





Adam Elsheimer *Landschaft mit Merkur und Argus* TAFEL 18



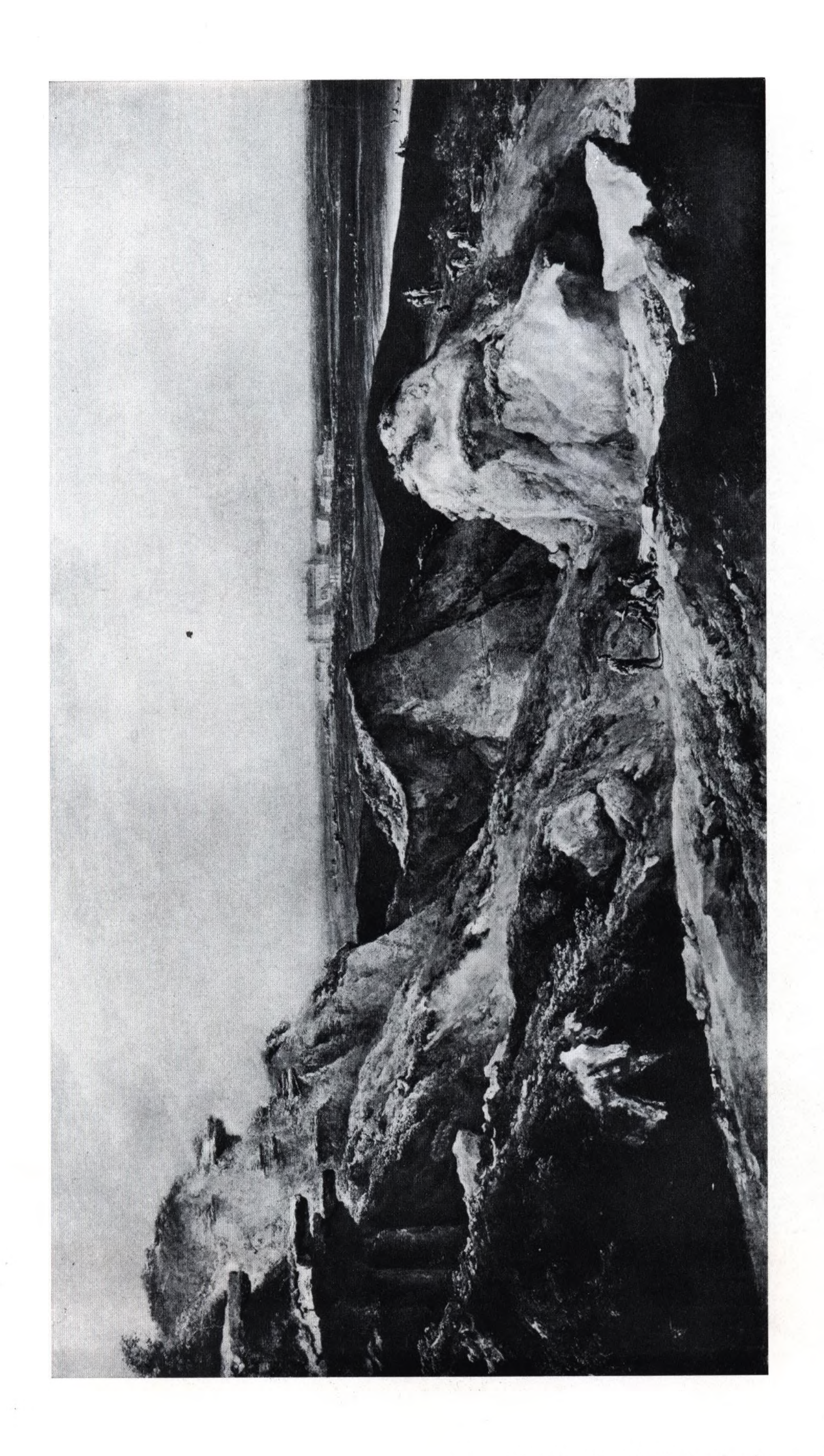
Joachim von Sandrart *Bildnis des Bürgermeisters zum Jungen* TAFEL 19





Cosmas Damian Asam *Deckenfresko im Schloß Alteglofsheim* TAFEL 20





Johann Christian Brand *Die Sandgrube* TAFEL 21



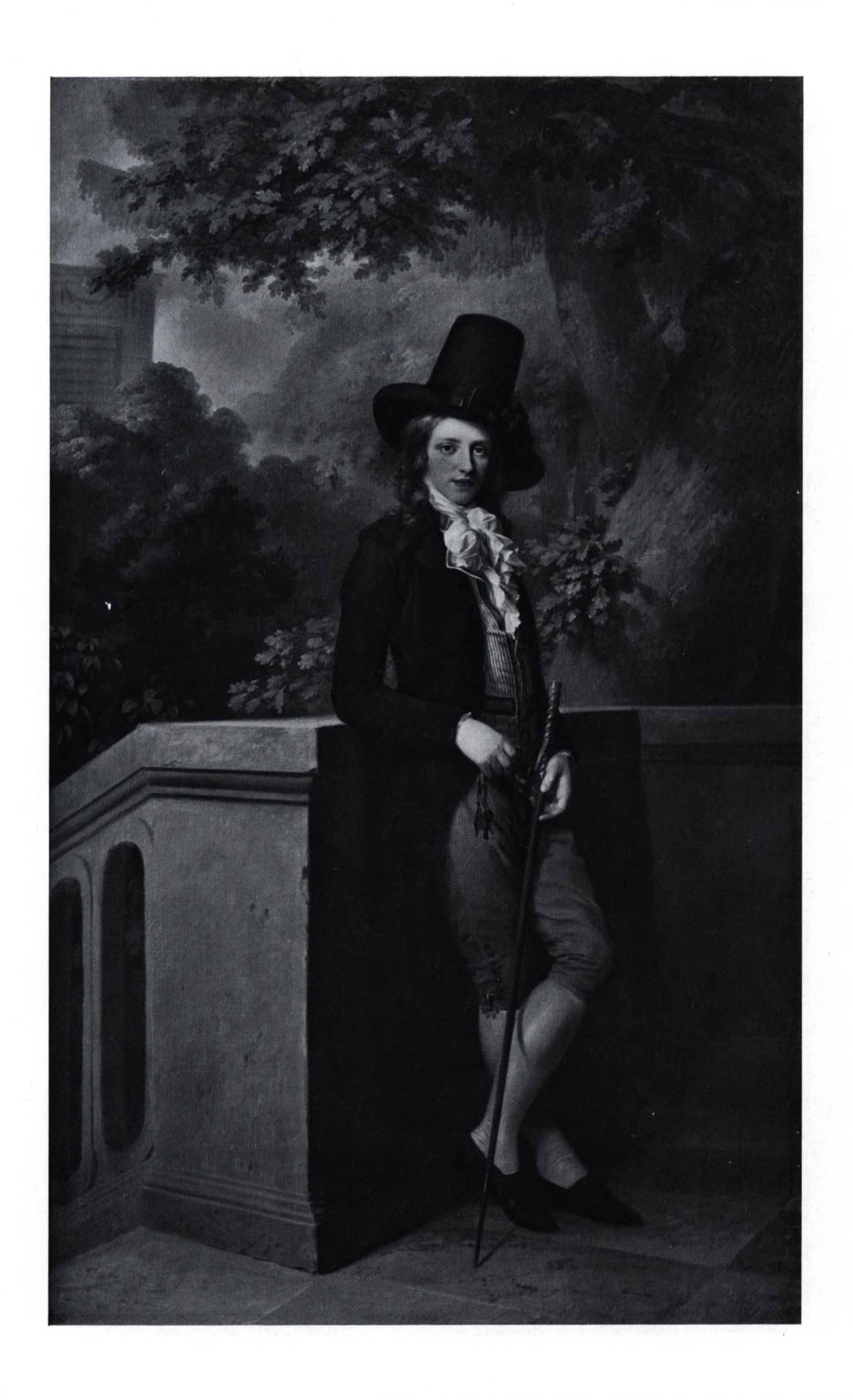


Antoine Pesne *Bildnis des Malers mit seinen Töchtern* TAFEL 22



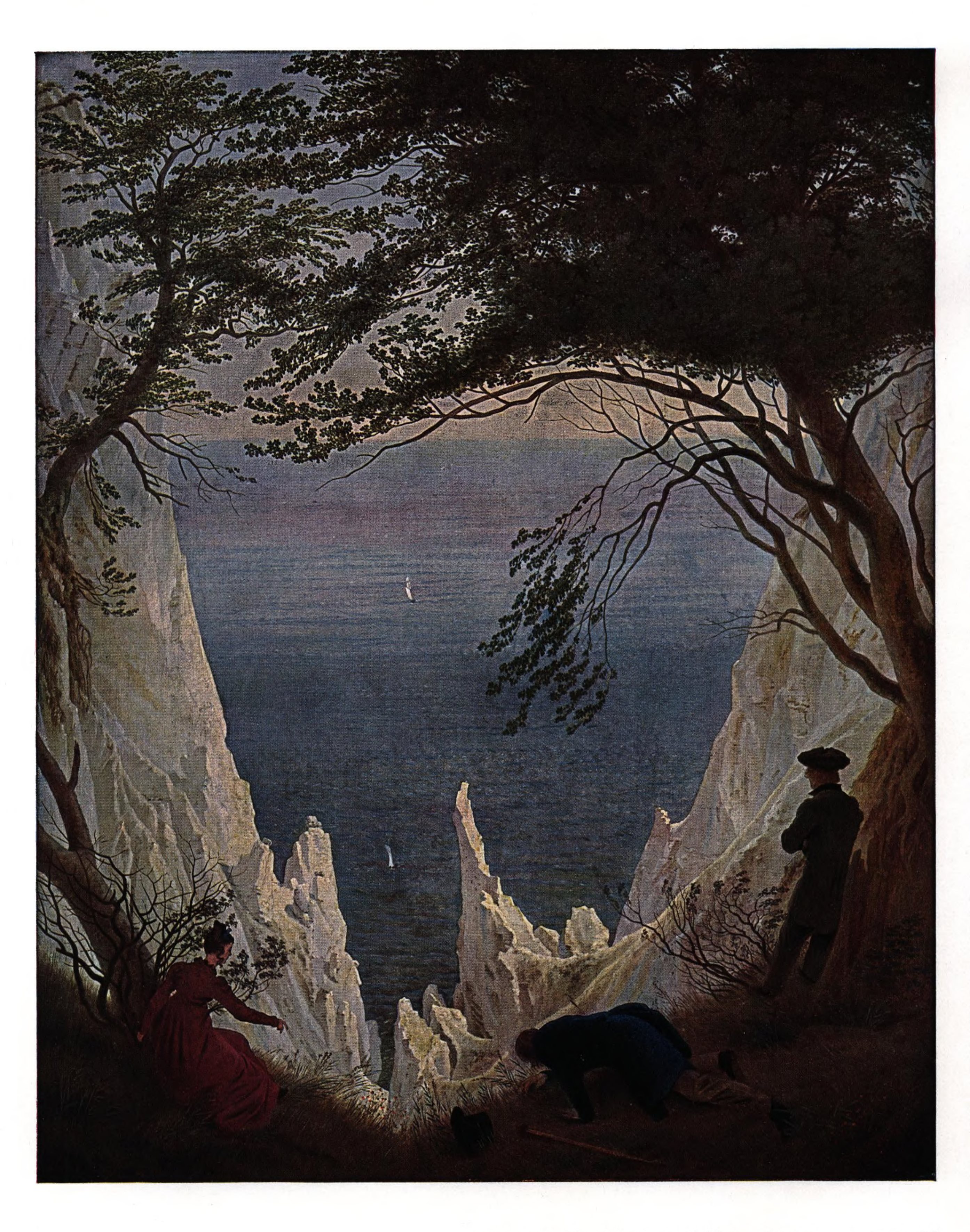


Norbert Grund *Dame auf der Schaukel* TAFEL 23



Friedrich August Tischbein *Bildnis des Herrn von Châtelain* TAFEL 24



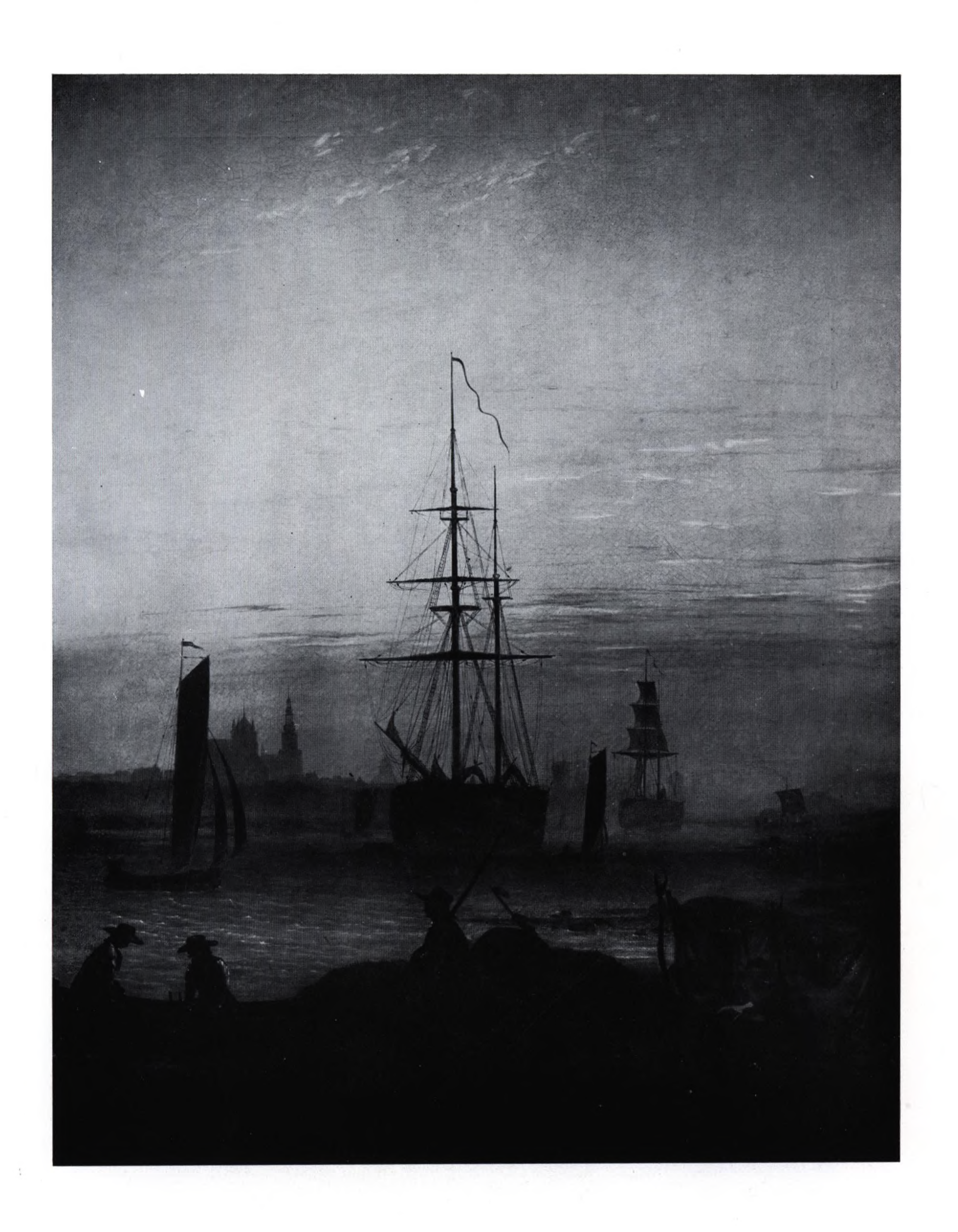


Caspar David Friedrich *Kreidefelsen auf Rügen*



Caspar David Friedrich *Mönch am Meer* TAFEL 26





Caspar David Friedrich *Greifswalder Hafen* TAFEL 27



Philipp Otto Runge *Die Eltern* TAFEL 28





Philipp Otto Runge *Der Morgen* TAFEL 29





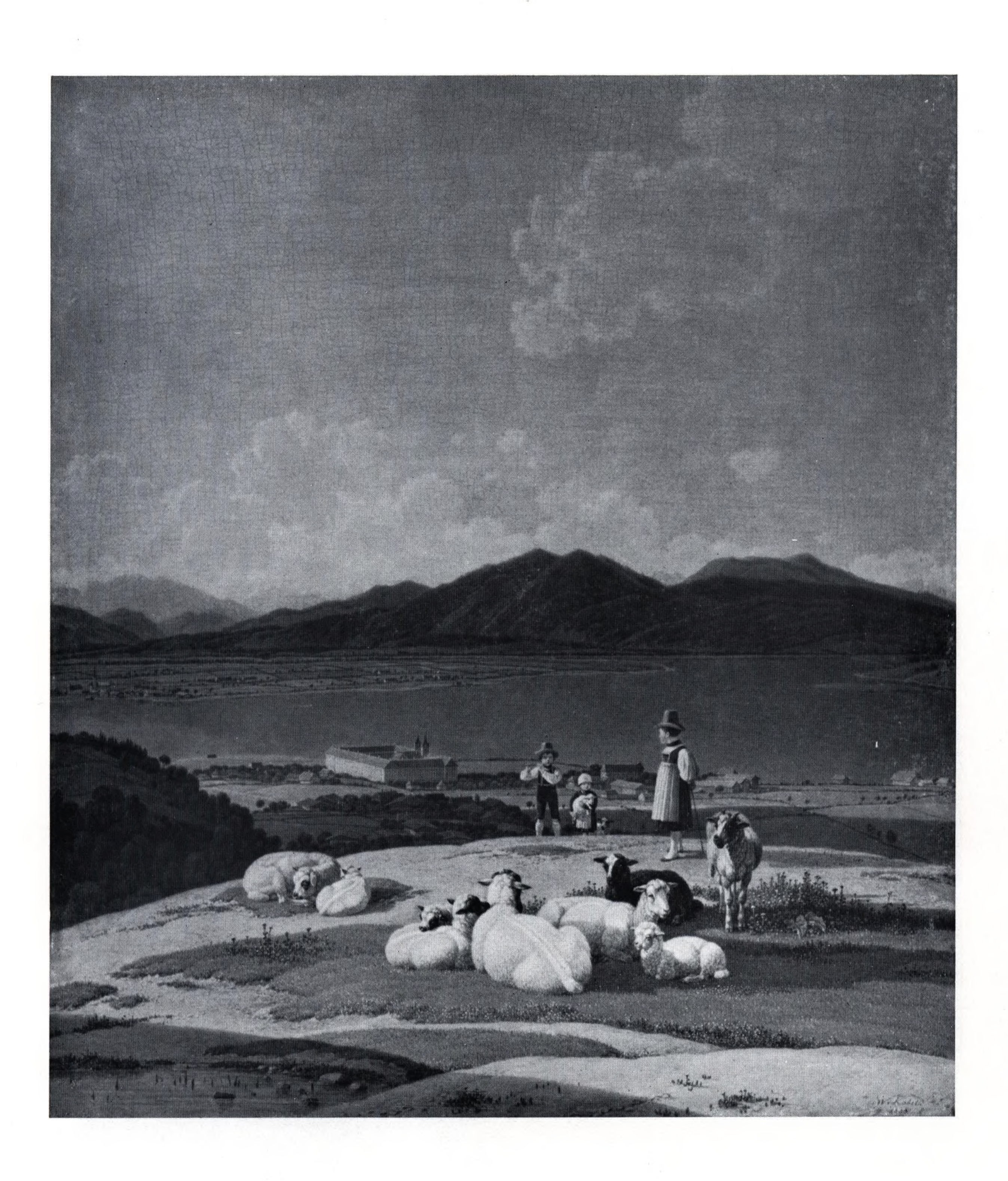
Josef Anton Koch *Der Schmadribachfall* TAFEL 30



Moritz von Schwind *Rübezahl* TAFEL 31

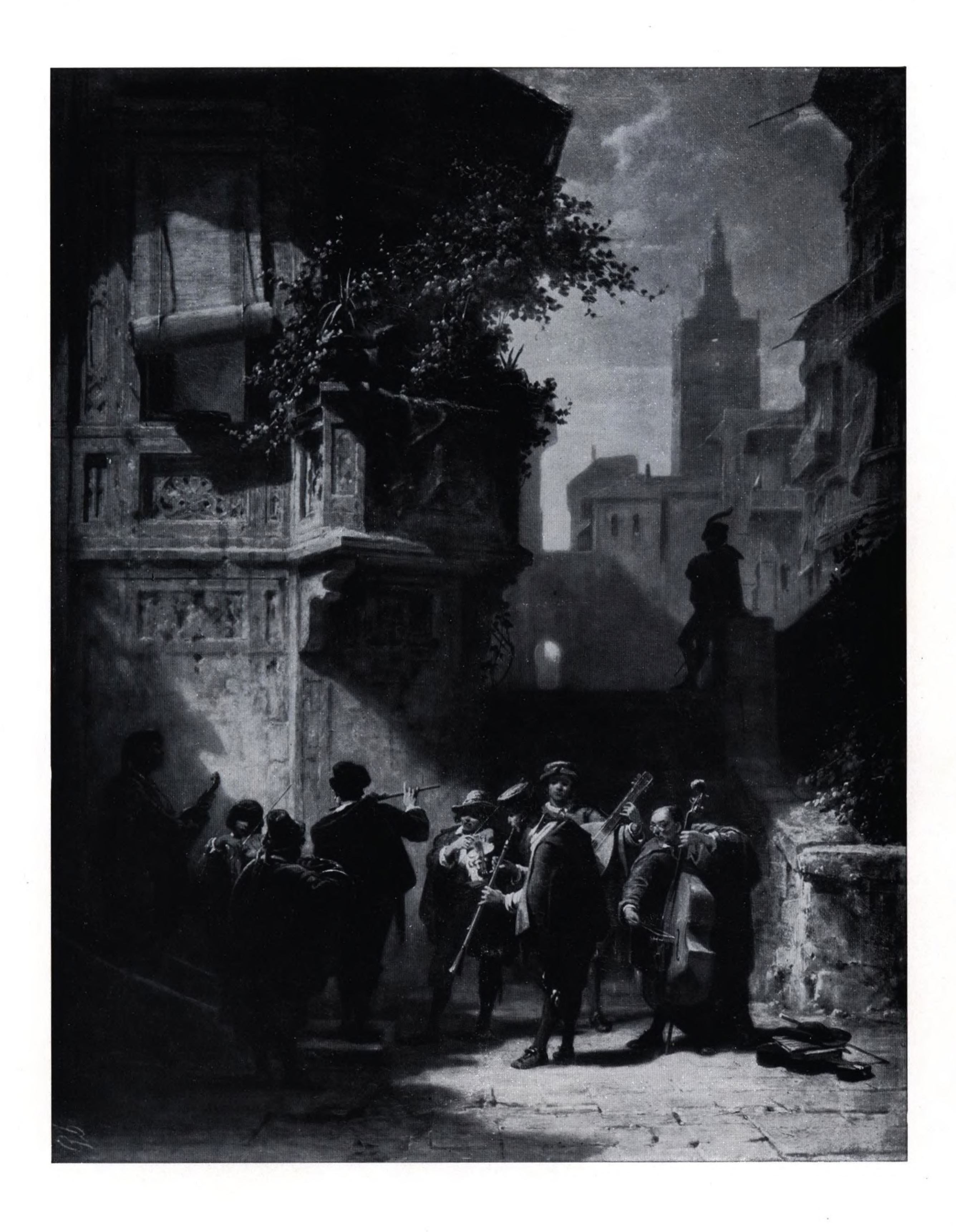


Julius Oldach *Hermann und Dorothea* TAFEL 32

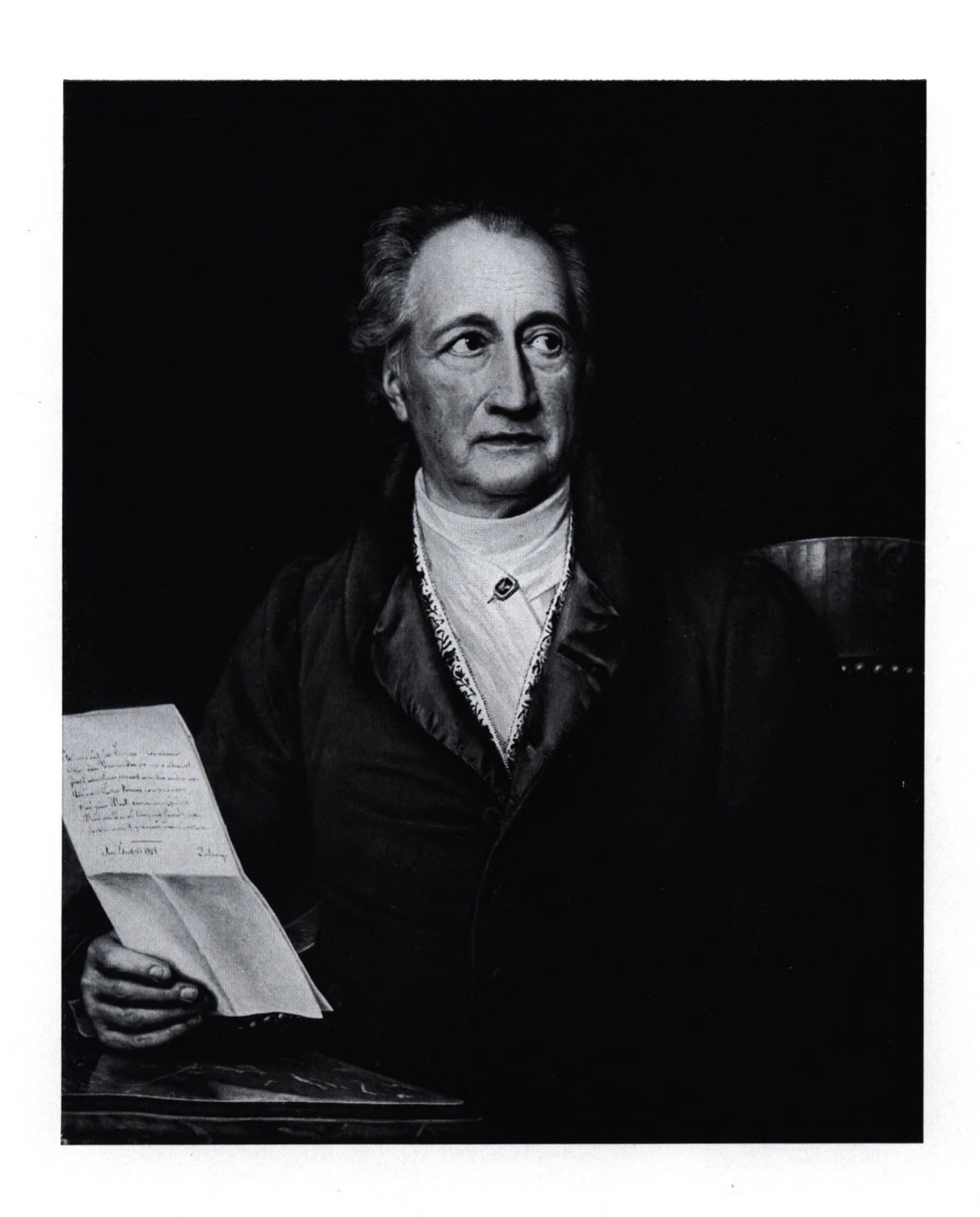


Wilhelm von Kobell *Tegernsee* TAFEL 33

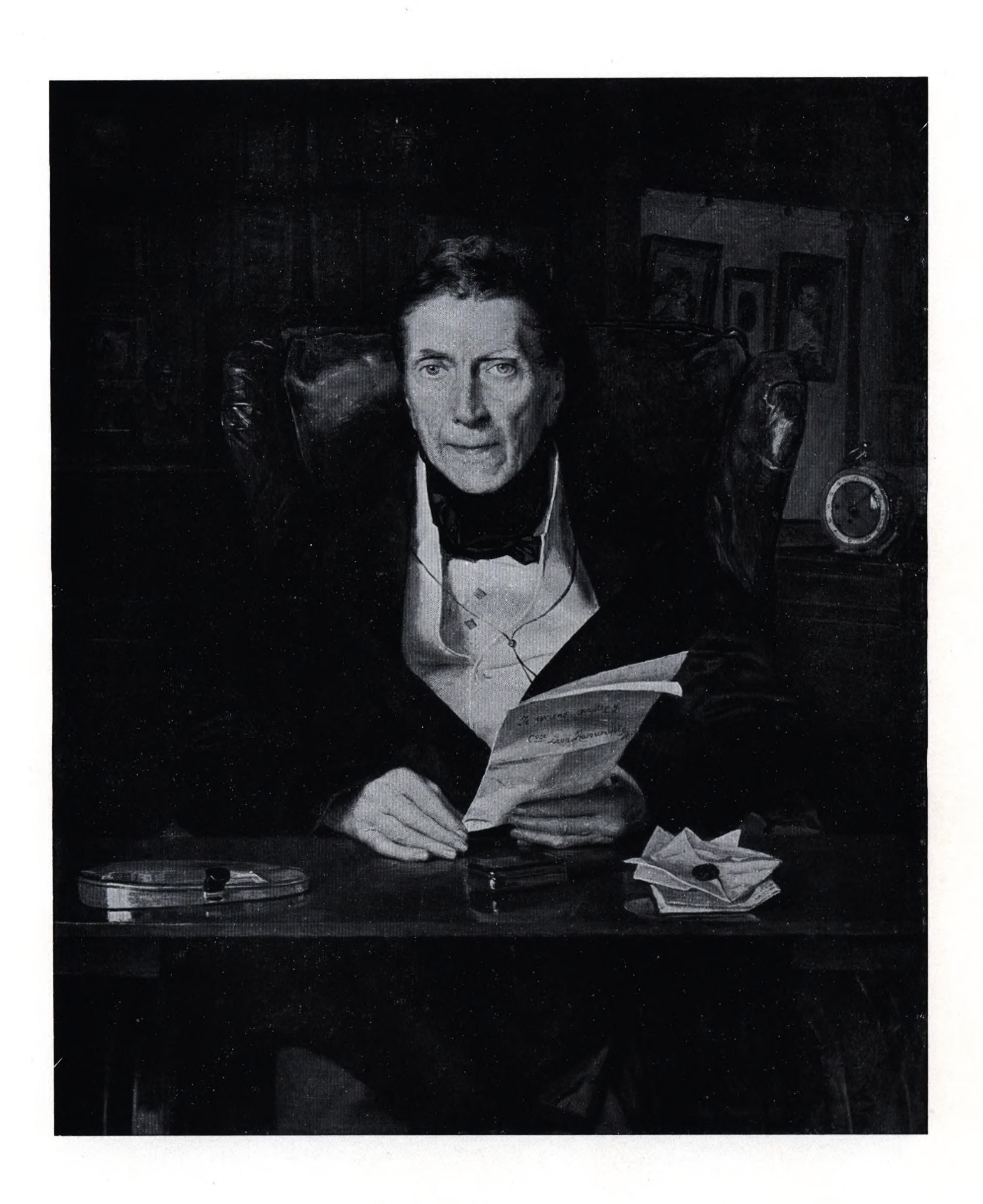




Carl Spitzweg *Serenade* TAFEL 34



Josef Stieler *Bildnis Johann Wolfgang von Goethe* TAFEL 35



Ferdinand Georg Waldmüller *Bildnis Graf Rasumowsky* TAFEL 36



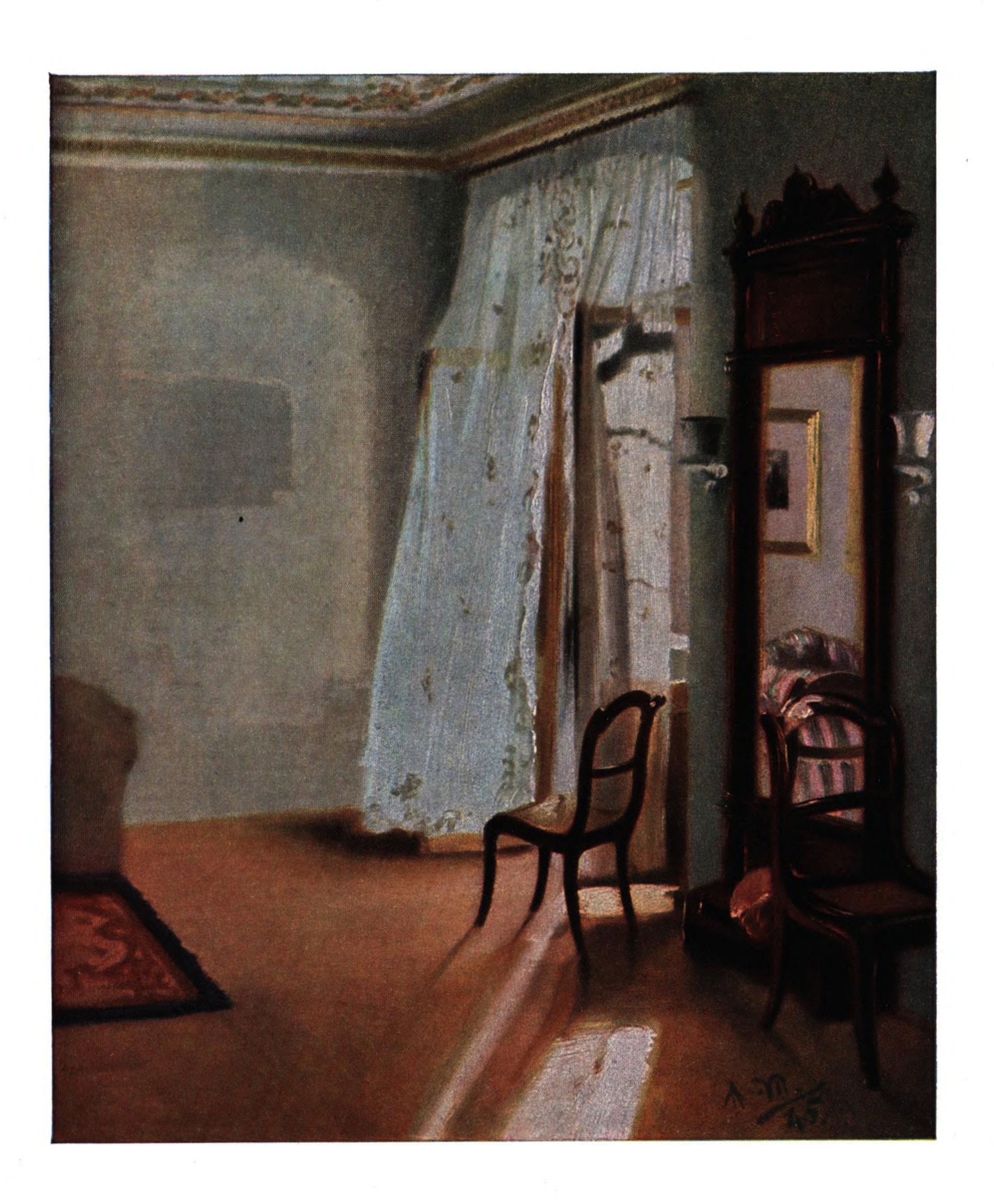


Karl Blechen *Klosterruine* TAFEL 37



Ludwig Richter
Brautzug
im Frühling

TAFEL 38



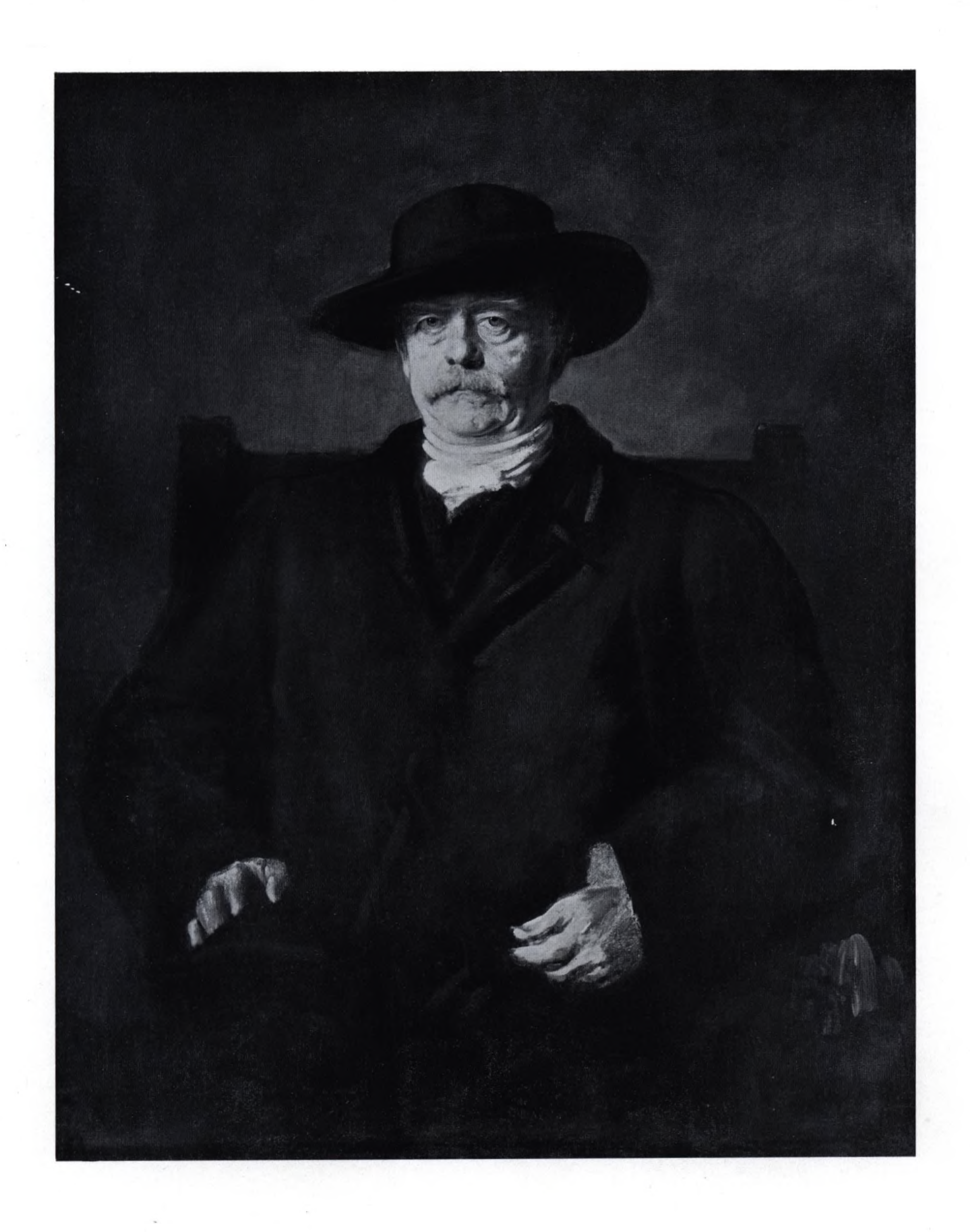
Adolf Menzel *Das Balkonzimmer* TAFEL 39





Adolf Menzel *Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci* TAFEL 40





Franz Lenbach *Bildnis Fürst Otto von Bismarck* TAFEL 41



Franz Defregger *Der Besuch* TAFEL 42



Wilhelm Leibl *Bildnis Fräulein Lina Kirchdörffer* TAFEL 43



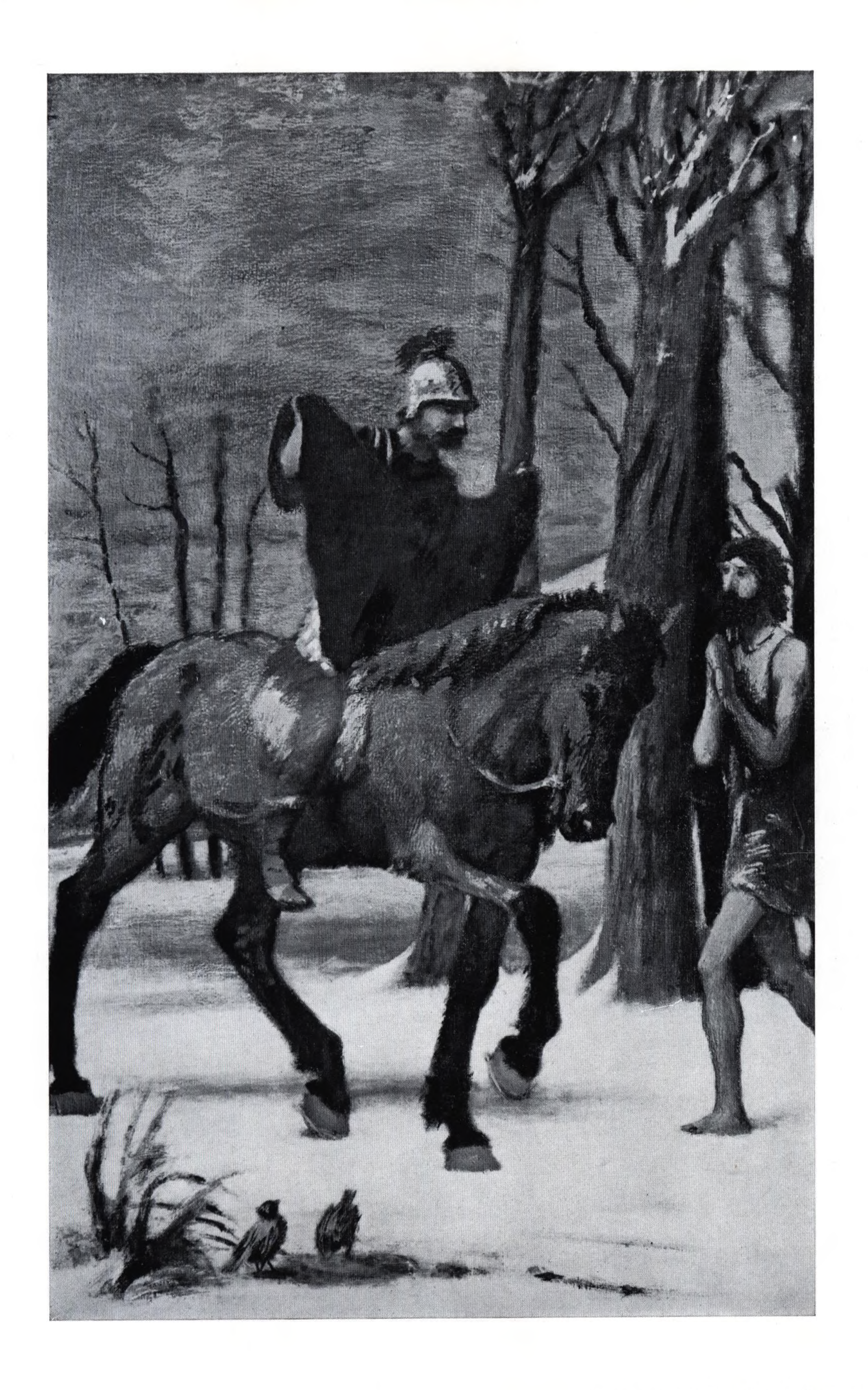
Wilhelm Leibl *Frauen in der Kirche* TAFEL 44



Anselm Feuerbach *Orpheus und Eurydike* TAFEL 45



Arnold Böcklin *Pan erschreckt einen Hirten* TAFEL 46



Hans von Marées *Der heilige Martin* TAFEL 47



Hans Thoma *Taunustal* TAFEL 48







